

JOHN BERGER

SOBRE LOS ARTISTAS

VOL. 2



Editorial Gustavo Gili, SL

Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 93
322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55
60 60 11

JOHN BERGER

SOBRE LOS ARTISTAS

VOL. 2

Edición a cargo de Tom Overton
Traducción de Pilar Vázquez

GG

Para Beverly y para Gareth Evans

Título original: *Portraits: John Berger on Artists*, publicado originalmente por Verso, Londres, 2015.

La editorial ha dividido este libro en dos volúmenes, siendo el primero *Sobre los artistas vol. 1*, publicado en 2017, y este el segundo de ellos.

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

Ilustración de la cubierta: Vincent van Gogh, *Autoretrato con oreja vendada y pipa*, 1899. © Album / akg-images

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© John Berger, 2015, y herederos de John Berger

© de la introducción: Tom Overton, 2015

© de la traducción: Pilar Vázquez

y para esta edición:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2018

ISBN: 978-84-252-3062-2 (epub)

www.ggili.com

Producción del ebook: booglab.com

Índice

[Prólogo John Berger](#)

[Introducción Tom Overton](#)

[Claude Monet \(1840-1926\)](#)

[Vincent van Gogh \(1853-1890\)](#)

[Käthe Kollwitz \(1867-1945\)](#)

[Henri Matisse \(1869-1954\)](#)

[Fernand Léger \(1881-1955\)](#)

[Pablo Picasso \(1881-1973\)](#)

[Ossip Zadkine \(1890-1967\)](#)

[Henry Moore \(1898-1986\)](#)

[Peter Lázsló Péri \(1899-1967\)](#)

[Alberto Giacometti \(1901-1966\)](#)

[Mark Rothko \(1903-1970\)](#)

[Robert Medley \(1905-1994\)](#)

[Frida Khalo \(1907-1954\)](#)

[Francis Bacon \(1909-1992\)](#)

[Renato Guttuso \(1911-1987\)](#)

[Jackson Pollock \(1912-1956\)](#)

[Jackson Pollock \(1912-1956\) y Lee Krasner \(1908-1984\)](#)

[Abidin Dino \(1913-1993\)](#)

[Nicolas de Staël \(1914-1955\)](#)

[Prunella Clough \(1919-1999\)](#)

[Sven Blomberg \(1920-2003\)](#)

[Friso Ten Holt \(1921-1997\)](#)

[Peter de Francia \(1921-2012\)](#)
[Francis Newton Souza \(1924-2002\)](#)
[Yvonne Barlow \(1924-2017\)](#)
[Ernst Neizvestny \(1925-2016\)](#)
[Leon Kossoff \(1926\)](#)
[Anthony Fry \(1927-2016\)](#)
[Cy Twombly \(1928-2011\)](#)
[Frank Auerbach \(1931\)](#)
[Vija Celmins \(1938\)](#)
[Michael Quanne \(1941\)](#)
[Maggi Hambling \(1945\)](#)
[Liane Birnberg \(1948\)](#)
[Peter Kennard \(1949\)](#)
[Andrés Serrano \(1950\)](#)
[Juan Muñoz \(1953-2001\)](#)
[Rostia Kunovsky \(1954\)](#)
[Jaume Plensa \(1955\)](#)
[Martin Noël \(1956-2010\)](#)
[Cristina Iglesias \(1956\)](#)
[Jean-Michel Basquiat \(1960-1988\)](#)
[Marisa Camino \(1962\)](#)
[Christoph Hänsli \(1963\)](#)
[Michael Broughton \(1977\)](#)
[Randa Mdah \(1983\)](#)

[Origen de los textos](#)

Origen de las ilustraciones

Prólogo

Siempre he detestado que digan que soy crítico de arte. Es cierto que durante diez años, más o menos, escribí en prensa regularmente sobre temas relacionados con artistas, exposiciones privadas o públicas y museos, así que el término está justificado.

Pero en el ambiente en el que me formé a partir de la adolescencia, llamar a alguien crítico de arte era un insulto. Un crítico de arte era alguien que juzgaba y pontificaba sobre cosas sobre las que sabía un poco o directamente nada. Los críticos de arte no eran tan malos como los marchantes, pero eran unos pesados.

Aquel era un ambiente de pintores, escultores y artistas gráficos de todas las edades que luchaban por sobrevivir y por crear sus obras con un mínimo de publicidad, y sin aplauso alguno o justo reconocimiento. Eran astutos, se ponían unos listones muy altos, eran humildes; los maestros antiguos eran sus compañeros y se mostraban fraternalmente críticos unos con otros, pero les importaban un comino el mercado del arte y sus promotores. Muchos eran refugiados políticos y, por naturaleza, eran proscritos. Así eran los hombres y las mujeres que me enseñaron y me inspiraron.

Su inspiración me llevó a escribir intermitentemente sobre arte en el curso de mi larga vida de escritor. Pero ¿qué sucede cuando escribo —o intento escribir— sobre arte?

Después de haber contemplado una obra de arte, me voy del museo o de la galería de arte en la que estaba expuesta y entro, vacilante, en el estudio en el que fue creada. Allí aguardo con la esperanza de aprender algo de la historia de su creación. De las esperanzas, de las decisiones, de los errores, de los descubrimientos implícitos en esa historia. Hablo para mí, recuerdo el mundo exterior al estudio y me dirijo al artista a quien, tal vez, conozco, o quien puede llevar varios siglos muerto. A veces, algo de lo que hizo me responde. Nunca hay una conclusión. A veces surge un nuevo espacio que nos desconcierta a los dos. Y, también, a veces, se da una visión que nos deja boquiabiertos..., boquiabiertos como ante una revelación.

Son los lectores de mis textos quienes tienen que valorar el resultado de este planteamiento, de esta práctica. Yo no sabría decirlo. Siempre dudo. De una cosa, sin embargo, estoy seguro, y es mi agradecimiento a todos los artistas por su hospitalidad.

Las ilustraciones de este libro son todas en blanco y negro. Se ha hecho así porque en el mundo consumista de hoy día las brillantes reproducciones en color tienden a convertir lo que muestran en artículos de un catálogo de lujo para millonarios, mientras que las reproducciones en blanco y negro son sencillos recordatorios.

John Berger

24 de marzo de 2015

Introducción

NOTA A LA EDICIÓN CASTELLANA

Si bien la edición inglesa original de este libro se publicó en un único volumen, en castellano aparece en dos separados, siendo este el segundo de los dos. Si el primer volumen (*Sobre los artistas*, vol. 1, 2017) abarcaba desde las pinturas prehistóricas de la cueva de Chauvet hasta el advenimiento de la modernidad con Paul Cézanne, este segundo incluye ensayos de artistas que van desde Claude Monet hasta Randa Mdah, una artista palestina nacida en 1983. Por ello, en la introducción se especifican aquellas referencias a ensayos que se recogen en el primer volumen.

En aquellos capítulos compuestos por diversos fragmentos de ensayos sobre el mismo artista, se marca con *** el cambio en el texto.

Se conservan las notas a pie de página de la edición original, a las que se añaden las notas del editor castellano [N. del Ed.].

La compañía del pasado

Tom Overton

“Muchas veces pienso que incluso cuando escribo sobre arte lo que hago es escribir relatos: los narradores, quienes cuentan historias, pierden su identidad y están abiertos a las vidas de otras personas”, decía John Berger en 1984.

A algunos amigos de Berger, Geoff Dyer y Susan Sontag entre ellos, no les convenció esta explicación. ¿No era una historia que contaba Berger sobre sí mismo? ¿No es lo de contar historias una forma oral, y no se dedican los escritores como Berger al mundo del libro? No obstante, Berger nunca se desdijo, en parte porque esa forma, ese “escribir relatos”, abarca toda su obra, empezando por los cuentos y las obras dramáticas, siguiendo por los poemas, las novelas, las piezas radiofónicas, las películas, las instalaciones y los ensayos, y terminando por toda suerte de representaciones inclasificables realizadas en colaboración con otros. Como ha señalado Marina Warner, la forma en la que Berger se dirigía al espectador que lo veía en la televisión en la serie de la BBC *Ways of Seeing* [*Modos de ver*], en 1972, se parecía a las alocuciones directas, habladas, de unas formas mucho más antiguas de comunicación.

Berger sugiere que empezó a considerarse narrador durante su servicio militar, en 1944, cuando les escribía las cartas a los suyos a los soldados que no sabían escribir. Muchas

veces le pedían que añadiera algunas florituras a lo que le dictaban, y, a cambio, ellos le brindaban su protección. No se trataba, pues, del magnífico aislamiento del novelista o del crítico estereotípico; más bien, Berger se veía como uno más en aquel entorno social, incluso se podría decir que estaba a su servicio.

En 1962, Berger abandonó Gran Bretaña y pasó los años inmediatamente posteriores viviendo en diferentes partes de Europa. Solo cuando se estableció en el pueblo alpino de Quincy, a mediados de la década de 1970, pudo su esposa, Beverly, empezar a montar un archivo literario estable de los documentos que habían sobrevivido.¹ Cuando el archivo llegó a la British Library en 2009, venía ligeramente editado conforme a esa lógica narrativa, de relato oral: lo que más le interesaba a Berger, según dijo, no eran las notas y los borradores que habían salido de su mano, sino las cartas o los mensajes que le habían enviado a él.

Berger nació en Londres y su decisión de donar el archivo a la British Library en lugar de venderlo al mejor postor ya fue un hecho significativo en sí mismo. Ya había establecido un precedente con un gesto similar en 1972, cuando descubrió que la fundación que otorga el Premio Booker McConnell, premio que le había sido concedido por su novela *G.*,² había tenido conexiones con el tráfico de esclavos. Su respuesta consistió en repartir el premio a partes iguales entre los Panteras Negras y su siguiente proyecto, una colaboración con el

fotógrafo Jean Mohr en la que investigaron y estudiaron el maltrato de que eran objeto los trabajadores inmigrantes en Europa, estudio que se plasmaría en el libro *Un séptimo hombre*.³ En 2009, al igual que en 1972, Berger consideraba que no se trataba de una cuestión filantrópica o caritativa, sino de lo que él definió como “mi desarrollo continuo como escritor: de lo que se trata es de mi relación con la cultura que me formó”.

El archivo conservado hoy en la British Library contiene más textos que imágenes, y los dibujos, cuando los hay, son puramente marginales. Pero cuando, entre 2010 y 2013, me dediqué a leerlo y catalogarlo, al tiempo que escribía una tesis doctoral, me fui dando cuenta de las muchas veces que Berger estaba también escribiendo sobre arte cuando contaba una historia.

Los primeros fragmentos del archivo proceden de la época en la que Berger empezó su carrera de pintor, de sus estudios en la Chelsea School of Art y en la Central School of Art, de sus exposiciones en Londres, de cuando un cuadro suyo entró en la Colección del Arts Council. En 2010, Berger expresaba lo siguiente:

Fue una decisión consciente la de dejar de pintar —pero no de dibujar— y dedicarme a escribir. Un pintor es como un violinista: tienes que tocar todos los días, no es algo que puedas hacer esporádicamente. Para mí,

entonces, había demasiadas urgencias políticas para pasarme la vida pintando. Lo más urgente era la amenaza de la guerra nuclear: el peligro, por supuesto, venía de Washington, no de Moscú.

Escribió charlas sobre temas de arte para la BBC, más tarde columnas para las revistas *Tribune* y *New Statesman*, y hacia 1952, sus compañeros de promoción lo consideraban escritor más que otra cosa. Su primer libro fue un ensayo sobre el pintor italiano Renato Guttuso,⁴ publicado en 1957. El archivo también lo muestra componiendo *Permanent Red: Essays in Seeing*,⁵ su primera recopilación de artículos, y escribiendo una novela, *Un pintor de hoy*,⁶ en la que ofrece en forma de ficción algunos de los mismos temas y argumentos tratados en los artículos.

Entonces, al igual que hoy, Berger se consideraba, entre otras cosas, marxista, aunque nunca llegó a ser miembro del Partido Comunista. Lo que le exigía fundamentalmente al arte, una exigencia que provenía de sus lecturas de Frederick Antal, de Max Raphael, y de sus conversaciones con los artistas emigrados entre los que vivía, era: ¿ayuda o anima esta obra a los seres humanos a conocer y reclamar sus derechos sociales? Para él, el realismo socialista que representaba a los obreros soviéticos estajanovistas era obviamente propaganda, pero también lo era el expresionismo abstracto estadounidense: liberado de cualquier otra función, no

representaba más que al capital.⁷ Durante toda esa década defendió un tipo de pintura y escultura mayormente figurativa, pero basada en los descubrimientos de la abstracción moderna.

En 1959, Berger escribió un artículo titulado “Staying Socialist” [“Seguir siendo socialista”], en el que reconocía que se había “equivocado en gran medida con respecto a los jóvenes pintores de este país. No han evolucionado conforme a las líneas que yo había previsto”. En otras parcelas, sin embargo, tenía más esperanza, y añadía: “Lo que profetizaba en el campo de la escultura y la pintura ha resultado ser cierto en el de la literatura y el teatro”.

En este momento, empezó a abandonar la actividad de crítico de arte, dedicado a tiempo completo a las reseñas de exposiciones, pero las artes visuales no dejaron de tener una presencia vital en su escritura. Los dos personajes principales de *Un pintor de hoy* se conocen contemplando el *Retrato de Isabel de Porcel* de Francisco de Goya en la National Gallery, y en *La libertad de Corker*,⁸ el turbador descubrimiento de una reproducción de *La Maja desnuda* en la tapa de una caja de bombones es un indicador del carácter típicamente inglés del protagonista; de su represión y de su insatisfacción.

Inevitablemente, tal vez, para alguien con su tipo de formación, Berger siempre ha buscado en las artes visuales una especie de guía práctica, más que inspiración. Fiel a una

declaración realizada en 1956, en la que decía que “si es cierto que soy un propagandista político, me enorgullezco de serlo. Pero mi corazón y mis ojos siguen siendo los de un pintor”, se dispone a aprender de la experiencia de mirar no solo como artista, sino también como narrador. En un artículo publicado en *New Society* en 1978 aprobaba de la manera en la que dos académicos, Linda Nochlin y Timothy J. Clark explicaban en sus obras respectivas “la teoría y el programa del realismo de Gustave Courbet”, desde el punto de vista social e histórico.⁹ Pero, según Berger, la cuestión seguía abierta: “¿Cómo lo practicaba con los ojos y las manos? ¿Cuál es el significado de esa forma suya, única, de representar las apariencias? Cuando decía que el arte ‘es la expresión más completa de lo existente’, ¿qué entendía por ‘expresión’?”. Y continuaba examinando cómo en *Entierro en Ornans* (1849-1850)

Courbet había pintado un grupo de hombres y mujeres tal como podrían aparecer cuando asisten a un funeral en el pueblo, y se había negado a organizar (armonizar) las apariencias dándoles un significado más elevado, independientemente de que este fuera falso o auténtico. Courbet rechazó la función del arte como moderador de las apariencias, como algo que ennoblece lo visible. En su lugar, pintó, en un lienzo de veintidós metros cuadrados, un grupo de figuras en tamaño natural en torno a una

sepultura; unas figuras que no anunciaban *nada*, salvo “así es como somos”.

Por esa época, Berger estaba trabajando en la trilogía *De sus fatigas* (1979-1991), una colección de relatos, muy relacionados entre sí e inspirados en Quincy y las montañas del entorno, sobre la vida rural como una forma de dignidad humana en vías de desaparición. En los borradores del primer libro, *Puerca tierra* (1979),¹⁰ guardados en el archivo, *Entierro en Ornans* aparece en una lista de “ilustraciones posibles”. El funeral representado en el cuadro tiene lugar en el Jura, una región situada a unas tres horas al norte de Quincy. Courbet lo pintó entre 1849 y 1850, lo que significa que el abuelo que pierde la vista en el relato titulado “También aúlla el viento”, uno de los relatos que forman parte de *Puerca tierra*, habría tenido más o menos la edad del monaguillo que aparece en primera fila. Parece que podría haber servido a Berger para imaginarse el lugar de su vecino en la historia.

Este sentido de las relaciones vivas es fundamental en la idea que tiene Berger de su vocación de narrador. Procede de Max Raphael, quien, según creía Berger, había mostrado “como no lo había hecho ningún otro escritor, el significado revolucionario de las obras heredadas del pasado [...] y de las obras que se crearán en el futuro”. La idea, expresada en *Modos de ver*,¹¹ de que el capitalismo funciona por el procedimiento de separarnos de la historia le condujo a transformar

su realismo socialista de la década de 1950 en una suerte de realismo mágico, en el que coexisten vivos y muertos. De modo que cuando en 2009 donó el archivo, ofreció una entrevista en la que sugería que los archivos eran

otra manera de estar presentes de las personas que vivieron en el pasado, estén todavía vivas o hayan desaparecido. Esto me parece una de las cosas esenciales de la condición humana. Es lo que diferencia al ser humano de cualquier otro animal: vivir con aquellos que han vivido y la compañía de quienes ya no están vivos. Y no se trata necesariamente de personas que uno haya conocido personalmente, me refiero a personas a las que solo conocemos por lo que hicieron o por lo que han dejado tras ellas; esta cuestión de la compañía del pasado es lo que me interesa, y los archivos son una especie de yacimiento o de emplazamiento, en el mismo sentido en el que nos referimos a los yacimientos arqueológicos.

La experiencia de mirar a las artes visuales no ha dejado de desempeñar un papel importante en la evolución de la narrativa bergeriana. La correspondencia en *Tiziano: ninfa y pastor*¹² empieza con el fantasma de Tiziano apareciéndosele a la hija de Berger en una exposición en Venecia (vol. 1). El personaje de “John” que discurre a lo largo de las páginas de *Aquí nos vemos*¹³ nos recuerda al protagonista de *Un pintor de hoy*. En los borradores guardados en los archivos hay

reproducciones de los retratos de El Fayum, así como las guardas para la primera edición de *De A para X*.¹⁴ El cuaderno de Bento¹⁵ imagina el descubrimiento de los dibujos del filósofo favorito de Karl Marx, Baruch Spinoza. Pero si hay tanto en la escritura de Berger que tiene que ver con el arte, ¿en qué puede ser útil reunir una colección como esta?

En su introducción a *Selected Essays of John Berger*,¹⁶ Geoff Dyer invitaba a los lectores a utilizar el ejemplo de Berger para “volver a trazar los mapas” de las grandes nociones de la literatura contemporánea, en particular la idea de que escribir novelas es más importante o tiene más prestigio que escribir ensayos. Como lo expresaba Pablo Picasso en 1923: “Siempre que he tenido algo que decir, lo he dicho de la manera en la que sentía que debía decirse. Cada motivo requiere inevitablemente un método de expresión diferente”.¹⁷

Este libro intenta mostrar una amplia gama de las respuestas al arte ofrecidas por Berger a diferentes temas artísticos, incluyendo, pero no limitándose, al ensayo. Las más convencionales son las reseñas de exposiciones; la menos convencional es probablemente la elegía que le dedica a Juan Muñoz, escrita en forma de una serie de cartas dirigidas al poeta turco Nazim Hikmet, desaparecido hace ya bastantes años. Entre medias hay poemas, fragmentos de novelas y dramas, al igual que piezas escritas en forma de diálogo, las cuales muestran la faceta colaborativa de Berger desde el principio de su carrera. Cada capítulo, cada pieza, es un retrato

en el sentido de que responde con suma atención y empatía a la complejidad de la vida, la obra y la época en la que ha vivido un artista determinado, o, como en el caso de los dos primeros capítulos, un grupo de artistas unidos por el anonimato.¹⁸ Una pareja —Lee Krasner y Jackson Pollock, por ejemplo— constituye, conforme a la lógica que Berger sigue en ese artículo, un doble retrato inseparable.

El ensayo de 1967 titulado “No More Portraits” (“No más retratos”) era una especie de autopsia de una tradición que había quedado plenamente ejemplificada en la National Portrait Gallery. En el artículo se identificaban los tres factores que contribuían a este final. El primero y más obvio era la aparición de la fotografía. El segundo la incapacidad creciente de creer en los roles sociales de los retratados, unos roles que se creían confirmados por este tipo de arte, el retrato. Pensemos, por ejemplo, en los retratos que hizo Frans Hals de los ciudadanos acomodados de su entorno (vol. 1); incluso en estos, Berger se imagina el desagrado que le causaría al pintor esta tarea, su resentimiento primordial hacia los regentes del asilo.

El tercer factor es que, gracias a los cambios tecnológicos, políticos y artísticos asociados a la modernidad, ya “no podemos aceptar que se pueda establecer adecuadamente la identidad de una persona fijando y preservando su aspecto desde un solo punto de vista, en un solo lugar”. Aquí vemos la semilla de la famosa línea de G.: “Nunca más

se volverá a contar una sola historia como si fuera la única”.

Este libro no intenta rehabilitar esa tradición, sino más bien poner de relieve la frecuencia con la que en sus escritos Berger alcanza la intensidad del enfoque y la empatía imaginativa de las excepciones: los retratos de El Fayum (vol. 1) o Rembrandt (vol. 1); la comparación es irresistible dada la variedad, la frecuencia y la inspiración con las que Berger ha escrito sobre él. En el intercambio epistolar con Leon Kossoff, Berger expone su visión de lo que sucede en lo que para él es un buen retrato:

La noción romántica del artista creador eclipsó —como lo sigue eclipsando hoy la del artista estrella— el papel que tiene en el artista la receptividad, la apertura. Y esta es la condición para cualquier tipo de colaboración.

Este es el único sentido en el que parece justo considerar esta recopilación —y probablemente es imposible no hacerlo— como algo que se añade a un autorretrato (Dyer decía que su *Selected Essays of John Berger* era “una especie de autobiografía indirecta”). Berger se encuentra a cierta distancia de la asociación que estableció Michel de Montaigne entre el ensayo y el autorretrato: “pinto para mí mismo”. Pero un pasaje de un ensayo de Berger de 1978, “El narrador”, nos confirma que la analogía entre el retrato y la narración no es demasiado imprecisa:

Lo que hace diferente la vida de un pueblo es que esta es también un *autorretrato vivo*: un retrato comunal, en cuanto que todos son retratados y retratistas. Al igual que en las tallas de los capiteles románicos, existe una identidad de espíritu entre lo que se muestra y el modo de mostrarlo: como si los esculpidos y los escultores fueran las mismas personas. Pero el autorretrato de cada pueblo no está construido con piedras, sino con palabras, habladas y recordadas: con opiniones, historias, relatos de testigos presenciales, leyendas, comentarios y rumores. Y es un retrato continuo; nunca se deja de trabajar en él.¹⁹

Como los artículos de este libro no fueron escritos para ser leídos tal como aparecen aquí presentados, el efecto logrado tiene algo que ver con la famosa primera escena de la serie *Ways of Seeing*, en la que Berger aparece cortando el lienzo de lo que parece ser la cabeza de la Venus del *Venus y Marte*, de Sandro Botticelli, y anuncia una especie de *détournement* situacionista: “La reproducción aísla un detalle de un cuadro del resto. El detalle se transforma entonces. Una figura alegórica se convierte en el retrato de una chica”.

Una vez que establecí los principios que guiarían la selección, me quedaba la cuestión de la organización. David Sylvester es un ejemplo más o menos contemporáneo; cuando editó su *About Modern Art*,²⁰ optó por una estructura temática, comparándola con una exposición retrospectiva. En el

prólogo, Sylvester recuerda que él y Berger se habían formado como críticos en la prensa londinense de la década de 1950 y atacaba a Berger por no haber reconocido y promocionado a los mismos artistas, fundamentalmente a Francis Bacon y a Alberto Giacometti, con la misma energía que él.²¹

Ya en 1959, Berger admitía: “Llevo el tiempo suficiente haciendo crítica de arte para que se pueda demostrar que me he equivocado”. Una de las características más claras de la larga vida de Berger como escritor es su costumbre —tal vez, la *necesidad*— de reconsiderar, y el texto clave para entenderlo es el ensayo “Entre los dos Colmar”, en el cual describe la experiencia de visitar el retablo de Grünewald antes y después del desencanto revolucionario de 1968:

Las dos veces que fui a Colmar era invierno, y en ambas ocasiones la ciudad estaba atenazada por el frío, ese frío que viene de la llanura y trae con él un recuerdo del hambre. En la misma ciudad, bajo unas condiciones físicas similares, vi de forma diferente. Es un lugar común que la significación de una obra de arte cambia con el tiempo. Por lo general, sin embargo, este conocimiento se utiliza para distinguir entre “ellos” (en el pasado) y “nosotros” (en el presente). Tendemos a representar a *ellos* y sus reacciones ante el arte como parte de la historia, al tiempo que *nosotros* nos atribuimos una visión de conjunto que lo domina todo desde lo que consideramos su

cumbre. La obra de arte que ha sobrevivido hasta nuestros días parece así confirmar nuestra posición superior. El objetivo de su supervivencia éramos nosotros. Esto no es más que una ilusión. La historia no concede privilegios. La primera vez que vi el retablo de Grünewald estaba deseando situarlo históricamente. En términos de la religión medieval, la peste, la medicina, el lazareto. Hoy soy yo quien se ve obligado a situarse históricamente.²²

Esta es una visión de la historia que trata de forjarse en torno a la percepción de una pintura. Muchos de los otros ensayos publicados junto con “Entre los dos Colmar” trazan el retorno repetido a la obra de un artista u otro, unos retornos en los que siempre encuentra algo distinto. Los artículos sobre la obra de Henry Moore y su enmarañamiento en la política cultural de la Guerra Fría son un ejemplo; otro ejemplo lo constituyen las respuestas escritas que ha ido dando a lo largo de toda su vida a las imágenes del envejecimiento humano que ofrece Rembrandt (vol. 1). Los artículos que examinan la forma en que Claude Monet se sometió a la disciplina de pintar una y otra vez la misma catedral, “captando en cada lienzo una transformación nueva y diferente conforme cambiaba la luz”, ofrecen una manera de considerar lo que el propio Berger hace en su escritura.

Los anteriores colaboradores de Berger a la hora de disponer las imágenes —entre ellos Jean Mohr, Richard Hollis y

John Christie— han puesto el listón muy alto al impregnar sus libros con la noción de que las reproducciones fotográficas pueden ser un lenguaje revolucionario por derecho propio. Ha habido varios intentos de actualizar la serie televisiva *Ways of Seeing* para adaptarla a la era de la reproducción digital, lo que parece sugerir que, aunque su soporte haya envejecido, las tesis esenciales todavía se mantienen; la serie de televisión no se puede sacar en DVD precisamente debido a las cuestiones sobre arte y propiedad que se tratan en ella. Pero estas mismas cuestiones significan también que el lector puede ver la serie gratis online, y seguir el inmenso vocabulario artístico de Berger haciendo búsquedas en internet.

Las ilustraciones empleadas en este libro tratan de impedir lo que Berger describe como una tautología de palabra e imagen y asimismo ese ambiente propio de los libros de gran formato y papel cuché. Siempre como referencias en blanco y negro, o “recordatorios”, como explica el propio Berger en su prefacio, estas imágenes tienen un planteamiento distinto en cada texto. A veces, ponen de relieve una característica relevante de una obra; a veces, subrayan el talento de Berger para las comparaciones inesperadas. Más generalmente, intentan ilustrar las relaciones esencialmente dialécticas entre el texto y la imagen en la obra de Berger: el patrón según el cual una imagen da forma a un texto, el cual, posteriormente, moldeará nuestra manera de entender esa imagen.

La estructura amplia de este libro se deriva de la

cronología de la inmensa gama histórica de artistas sobre los que ha escrito Berger. En este sentido representa su historia del arte. Pero al dejar espacio para que emerjan en cada capítulo esos repetidos retornos en el orden en el que fueron escritos, se transforma en una serie de retratos, escritos con la apertura propia del narrador para con la vida de los otros. Esta estructura no carece de peligros; el propio Berger razonaba en 1978 que “tratar la historia del arte como si fuera una carrera en la que unos genios toman el relevo de otros es una ilusión individualista, cuyos orígenes renacentistas se corresponden con la fase primitiva de acumulación de capital privado”.

Admitía que esta actitud, incompatible con los valores y el espíritu del narrador, no había sido tomada en cuenta en *Modos de ver*. Pero también reflexionaba en otro lugar que “el descuido en las fechas puede ser desastroso; comparar fechas es un estímulo infalible para el pensamiento”, y esta estructura da al instante una idea de la vastedad histórica de la obra, y la hace fácil de consultar. Hojeando el libro se obtienen rápidas instantáneas de lo escrito sobre un artista u otro en particular. Leerlo de principio a fin pone de relieve el deseo instintivo de dar una visión histórica por parte de Berger, cuando, por ejemplo, se recuerda a sí mismo que un artista es contemporáneo de otro, quien, en este caso, aparece en el siguiente capítulo.

Se lea como se lea, desde las pinturas de las cuevas de Chauvet (vol. 1) hasta la obra de Randa Mdah sobre la Palestina contemporánea, este libro construye una historia del arte que no trata de establecer distinciones, sino de establecer conexiones, no solo entre los artistas, sino también entre los artistas y nosotros. Finalmente, esto nos lleva hasta la única definición de genio que cabe, tal vez, en la obra de Berger, una cita de Simone Weil de 1942 que él mismo utiliza en su artículo sobre los retratos de Géricault (vol. 1):

El amor por nuestro prójimo, cuando es resultado de una atención creativa, es análogo al talento.

1 Berger llamaba a los documentos oficiales el Nuthatch Archive, por el apodo con el que llamaba a Beverly. El *nuthatch* [el trepador azul] es un pájaro común en Europa que se pasa la mayor parte del tiempo colgado de las ramas de los árboles, en ocasiones cabeza abajo.

2 Berger, John, G.: *A Novel*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1972 (versión castellana: G., Alfaguara, Madrid, 1994) [N. del Ed.].

3 Berger, John, *A Seventh Man*, Penguin, Harmondsworth, 1975 (versión castellana: *Un séptimo hombre*, Capitán Swing, Madrid, 2014) [N. del Ed.].

4 Berger, John, *Renato Guttuso*, Verlag der Kunst, Dresde, 1957 [N. del Ed.].

5 Berger, John, *Permanent Red: Essays in Seeing*, Methuen, Londres, 1960 [N. del Ed.].

6 Berger, John, *A Painter of Our Time*, Secker & Warburg, Londres, 1958 (versión castellana: *Un pintor de hoy*, Alfaguara, Madrid, 2002) [N. del Ed.].

7 Aunque esto les sonara paranoico a muchos de sus contemporáneos, ensayistas posteriores han investigado las actividades culturales financiadas por la CIA en esa época, particularmente a través del Congress for Cultural Freedom.

8 Berger, John, *Corker's Freedom*, Methuen, Londres, 1964 (versión castellana: *La libertad de Corker*, Interzona, Buenos Aires, 2016) [N. del Ed.].

9 Véase: Nochlin, Linda, *Realism*, Penguin Books,

Harmondsworth, 1971 (versión castellana: *El Realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991); y Clark, Timothy J., *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames & Hudson, Londres, 1973 (versión castellana: *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981); y *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*, Thames & Hudson, Londres, 1973.

[10](#) Berger, John, *Pig Earth*, Writers and Readers Pub. Cooperative, Londres, 1979 (versión castellana: *Puerca tierra*, Alfaguara, Madrid, 2016) [N. del Ed.].

[11](#) Berger, John, *Ways of Seeing*, BBC/Penguin Books, Londres, 1972 (versión castellana: *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2016) [N. del Ed.].

[12](#) Andreidakis Berger, Katya y Berger, John, *Titian: Nymph and Shepherd* [1996], Bloomsbury, Londres, 2003 (versión castellana: *Tiziano: ninfa y pastor*, Ediciones Árdora, Madrid, 1999) [N. del Ed.].

[13](#) Berger, John, *Here Is Where We Meet*, Pantheon, Nueva York, 2005 (versión castellana: *Aquí nos vemos*, Alfaguara, Madrid, 2005) [N. del Ed.].

[14](#) Berger, John, *From A to X: A Story in Letters*, Verso, Londres, 2008 (versión castellana: *De A para X: una historia en cartas*, Alfaguara, Madrid, 2009) [N. del Ed.].

[15](#) Berger, John, *Bento's Sketchbook*, Pantheon Books, Nueva York, 2011 (versión castellana: *El cuaderno de Bento*, Alfaguara, Madrid, 2012) [N. del Ed.].

[16](#) Dyer, Geoff (ed.), *Selected Essays of John Berger*, Vintage, Nueva York, 2001 [N. del Ed.].

[17](#) El propio Berger empleó esta cita en *The Success and Failure of Picasso*, Penguin, Harmondsworth, 1965 (versión castellana: *Fama y soledad de Picasso*, Alfaguara, Madrid, 2013).

[18](#) Fuera de estos parámetros, Berger ha producido toda una serie de textos más teóricos que se acercan al ámbito, más amplio, de los períodos históricos: por ejemplo, “The Moment of Cubism” o “The Clarity of the Renaissance”, y textos que demuestran su papel, aún poco reconocido, en la presentación y la defensa de escritores como Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Roland Barthes al público de habla inglesa. Estos están recogidos en otro libro: *Landscapes. John Berger on Art*, (Verso, Londres/Nueva York, 2016), editado por Tom Overton.

[19](#) Berger, John, “The Storyteller” [1978], en *The Sense of Sight*, Pantheon, Londres, 1985 (versión castellana: “El narrador”, en *El sentido de la vista*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, pág. 44) [N. del Ed.].

[20](#) Sylvester, David, *About Modern Art: Critical Essays, 1948-1996*, Henry Holt & Co., Nueva York, 1997 [N. del Ed.].

[21](#) Hyman, James, *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain During the Cold War, 1945-1960*, Yale University Press, New Haven, 2001. Hyman sigue siendo la autoridad en la relación entre Sylvester y Berger durante la primera etapa de sus carreras respectivas. En sus escritos posteriores, Berger

se mostró un defensor respetuoso de las ideas de Sylvester.

²² Berger, John, “Between Two Colmars” [1976], en *About Looking*, Readers and Writers Publishing Cooperative, Londres, 1980 (versión castellana: “Matthias Grünewald”, en *Sobre los artistas vol. 1*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2017, pág. 85) [N. del Ed.].

Sobre los artistas

Claude Monet

1840-1926

Mucho se ha dicho y elaborado a propósito de aquella famosa observación de Paul Cézanne de que si Monet fuera solo un ojo, ¡menudo ojo! Más importante ahora, tal vez, es reconocer la tristeza de los ojos de Monet, una tristeza que aparece en una fotografía tras otra.

Poca atención se ha prestado a esta tristeza, porque no hay lugar para ella en la versión que suele dar la historia del arte del significado del impresionismo. Monet fue el líder de los impresionistas —el más coherente y el más intransigente—, y el impresionismo fue el inicio del modernismo, una suerte de arco triunfal por el que pasó el arte europeo para entrar en el siglo xx.

Hay algo de cierto en esta versión. El impresionismo marcó efectivamente una ruptura con la historia de la pintura europea anterior, y mucho de lo que le sucedería —postimpresionismo, expresionismo, abstracción— puede considerarse en parte engendrado por este primer modernismo. Es igualmente cierto que hoy, medio siglo después, las obras tardías de Monet —y en particular los nenúfares— parecen haber prefigurado la obra de artistas tales como Jackson Pollock, Mark Tobey, Sam Francis o Mark Rothko.

Se podría argumentar, como lo hizo Kazimir Malévich, que las veinte pinturas de la fachada de la catedral de Ruan vista a

diferentes horas del día y bajo diferentes condiciones climáticas, ejecutadas por Monet a principios de la década de 1890, fueron la última prueba sistemática de que la historia de la pintura nunca volvería a ser la misma. Esta historia tendría que admitir desde entonces que cada apariencia podría considerarse una mutación y que la propia visibilidad debía considerarse un flujo.

Es más, si uno piensa en la claustrofóbica cultura burguesa de mediados del siglo XIX, es imposible no ver la liberación que supuso la aparición del impresionismo. Pintar al aire libre frente al motivo, observar directamente, otorgar a la luz la hegemonía que le corresponde en el dominio de lo visible, relativizar todos los colores (de modo que todo chisporrotea), abandonar la pintura de leyendas polvorientas y de toda ideología directa, hablar de las apariencias cotidianas que conforman la experiencia de un público urbano más amplio (una fiesta, un día de campo, unos barcos, unas mujeres sonriendo al sol, banderas, árboles en flor: el vocabulario de imágenes impresionistas es el de un sueño popular, el del esperado, querido, domingo profano), la inocencia del impresionismo (inocencia en el sentido de que abolió los secretos de la pintura, lo sacó todo a plena luz del día, ya no había nada que ocultar, y, por consiguiente, la pintura amateur no tardó en seguirle): ¿cómo no iba a considerarse todo esto una liberación?

¿Por qué no podemos olvidar la tristeza de los ojos de

Monet? O, simplemente, ¿por qué no podemos reconocerla como un rasgo personal, resultado de la pobreza de sus primeros años, de la muerte de su primera esposa cuando todavía era muy joven, de su falta de vista en la vejez? Y, en cualquier caso, ¿no correremos el riesgo de explicar la historia de Egipto como una consecuencia de la sonrisa de Cleopatra? Corramos ese riesgo.

Veinte años antes de pintar la fachada de la catedral de Ruan, Monet pintó *Impresión, sol naciente* (tenía treinta y dos años por entonces); fue pensando en esta pintura cuando el crítico Jules-Antoine Castagnary acuñó el término “impresionista”. La pintura es una vista del puerto de Le Havre, donde Monet pasó su infancia. En primer plano se ve la diminuta silueta de un hombre remando de pie en un bote con otra figura a su lado. Apenas visibles en la media luz de la mañana, entrecruzan el agua mástiles y grúas. Por encima, pero todavía bajo en el cielo, hay un pequeño sol naranja y, por debajo de este, su encendido reflejo en el agua. No es la imagen de un amanecer (aurora), sino la de un nuevo día que entra inadvertidamente, de la misma forma que se escapó el de ayer. El talante del cuadro recuerda al del poema de Charles Baudelaire *El crepúsculo matutino*, en el que el día que se inicia es comparado con el llanto de alguien al despertarse.



Claude Monet, *Catedral de Ruan*, 1892-1893.

Y, sin embargo, ¿qué es exactamente lo que constituye la melancolía de este cuadro? ¿Por qué otras escenas similares pintadas, por ejemplo, por Turner no provocan un humor parecido? La respuesta reside en el método utilizado en la pintura, en esa práctica que precisamente recibiría el nombre de impresionismo. La transparencia del fino pigmento que

representa el agua, a través del cual aparece la trama del lienzo, las pinceladas rápidas, quebradizas como paja, que evocan a las ondulaciones del esparto, las zonas de sombra res-
tregadas, los reflejos que ensucian el agua, la veracidad óptica y la vaguedad *objetiva*, todo ello convierte la escena en algo improvisado, raído, decrépito. Es una imagen del desamparo. Su misma insustancialidad hace imposible todo cobijo. Al mirarla, se te viene a la cabeza la imagen de un hombre intentando encontrar el camino de vuelta a casa a través de un decorado teatral. Los versos de Baudelaire en *El cisne*, publicado en 1860, acompañan perfectamente al lento suspiro exhalado ante la precisión de la escena y la censura que expresa.

Las ciudades, ay, cambian

Con mayor rapidez que un corazón humano.¹

Si el impresionismo trataba de las “impresiones”, ¿qué cambio supuso en la relación entre la cosa vista y el espectador? (Con espectador me refiero aquí tanto al pintor como al espectador propiamente dicho.) Uno no tiene *impresiones* de las escenas que le resultan profundamente familiares. Una impresión es algo más o menos fugaz; es lo que *queda atrás* cuando la escena ha desaparecido o se ha modificado. El conocimiento puede coexistir con lo conocido; una impresión, por el contrario, sobrevive sola. Por intensa o empírica que haya sido la observación en el momento, posteriormente

resulta imposible verificar la impresión, al igual que sucede con los recuerdos. (Durante toda su vida, Monet se quejó, en una carta tras otra, de su incapacidad para completar un cuadro ya comenzado debido a que las condiciones atmosféricas, y, por consiguiente, el tema, habían cambiado irremisiblemente.) La nueva relación entre la escena y el espectador se había modificado de tal forma que ahora la escena era más fugitiva, más quimérica que el espectador. Y ahí volvemos a encontrarnos con los mismos versos de Baudelaire: “La forma de una ciudad...”.

Supongamos que estamos examinando la experiencia ofrecida por un cuadro más típicamente impresionista. En la primavera del mismo año en que pintó *Impresión, sol naciente* (1872), Monet realizó dos pinturas de un lilo de su jardín de Argenteuil; una muestra el árbol en un día nublado, y la otra en un día soleado. En ambos cuadros, reclinadas en la pradera bajo el árbol, se distinguen apenas tres figuras. (Se piensa que son Camille, la primera esposa de Monet, Sisley y su mujer.)

En la pintura con el día nublado, estas tres figuras parecen polillas posadas a la sombra del lilo; en la segunda, se vuelven casi tan invisibles como los lagartos. (En realidad, lo que delata su presencia es la experiencia anterior del espectador; de algún modo, este distingue de entre todas las marcas iguales, que no son más que hojas, la marca de un perfil con una pequeña oreja.)

En la primera pintura, las flores del lilo tienen un brillo de cobre malva; en la segunda, toda la escena está iluminada como una hoguera recién prendida: ambas están animadas por un tipo diferente de energía lumínica; aparentemente ya no hay huellas de decrepitud, todo resplandece. ¿Óptica pura? Monet hubiera asentido con la cabeza. Era un hombre de pocas palabras. Y, sin embargo, no es solo eso.

Ante el lilo pintado, uno experimenta algo diferente de todo lo que ha podido sentir frente a cualquier pintura anterior. La diferencia no es una cuestión de nuevos elementos ópticos, sino de una nueva relación entre lo que estás viendo y lo que has visto. Cualquier espectador reconocerá esta sensación si se para a reflexionar un momento; todo lo que puede cambiar es la elección personal de los cuadros que revelen más vívidamente a cada cual la nueva relación. Hay cientos de pinturas impresionistas, ejecutadas durante la década de 1870, entre las que escoger.

El lilo pintado es al mismo tiempo más preciso y más vago que cualquier otra pintura que hayamos visto con anterioridad. Todo ha sido más o menos sacrificado en aras de la precisión óptica de sus colores y tonos. El espacio, las medidas, la acción (la historia), la identidad, todo queda sumergido bajo el juego de luz. Uno debe recordar aquí que la luz *pintada*, a diferencia de la real, no es transparente. La luz pintada cubre, sepulta, los objetos pintados, algo parecido a la nieve que cubre un paisaje. (Y la atracción que Monet sentía

por la nieve, la atracción de las cosas que se pierden sin una pérdida de realidad de primer grado, se correspondía probablemente con una profunda necesidad psicológica.) ¿Es, por tanto, óptica la nueva energía? ¿Tiene razón Monet al asentir con la cabeza? ¿Lo domina todo la luz pintada? No, porque todo esto pasa por alto la forma en que la pintura actúa realmente sobre el espectador.

Dada la precisión y la vaguedad, uno se ve forzado a volver a ver las lilas de su propia experiencia. La precisión activa la memoria visual, mientras que la vaguedad se encarga de recibir y acomodar al recuerdo cuando llega. Y aún más, la evocación del recuerdo visual destapado es tan intensa que también se extraen del pasado otros recuerdos ligados a otros sentidos y apropiados a la ocasión: un aroma, la tibieza, la humedad, la textura de un vestido, la duración de una tarde. (Uno no puede evitar pensar de nuevo en las *Correspondencias* de Baudelaire.) Caes inmerso en una suerte de remolino de recuerdos sensoriales hacia un momento de placer siempre en retroceso, un momento de reconocimiento total.

La intensidad de esta experiencia puede ser alucinatoria. La caída hacia el pasado con la creciente excitación que la acompaña, que al mismo tiempo es la imagen inversa de la esperanza de que vuelva, una renuncia, tiene algo comparable al orgasmo. Finalmente, todo es simultáneo e inseparable del fuego malva del lilo.

Y, sorprendentemente, todo esto puede deducirse de una afirmación que en 1895 Monet hizo, con ligeras variaciones en las palabras, en diferentes ocasiones:

El motivo es para mí del todo secundario; lo que quiero representar es lo que existe entre el motivo y yo.

Lo que él tenía en mente eran los colores; lo que por necesidad le viene a la mente al espectador son recuerdos. El hecho de que por lo general el impresionismo se preste a la nostalgia (obviamente en ciertos casos particulares la intensidad de los recuerdos excluye toda nostalgia) no se debe a que vivimos un siglo después, sino que es simplemente el resultado de la forma en que estas pinturas exigen siempre ser leídas.

¿Qué es lo que ha cambiado entonces? Antes, el espectador entraba en una pintura. Su marco o sus bordes eran un umbral. La pintura en cuestión creaba su tiempo y espacio propios, que eran como una alcoba, un escondite del mundo, y la experiencia de estos, más clara de lo que suele estar en la vida, permanecía inalterable y podía visitarse. Esto tenía muy poco que ver con el uso de una perspectiva sistemática. Lo mismo puede decirse, por ejemplo, de un paisaje chino de Sung. Se trata más de una cuestión de permanencia que de espacio. Incluso cuando la escena representada era momentánea —por ejemplo, la *Crucifixión de san Pedro* de Caravaggio—, su carácter momentáneo está contenido en una

continuidad: el arduo subir de la cruz constituye una parte del punto de reunión permanente de la pintura. Los espectadores se cruzan en la *Tienda de Salomón* de Piero della Francesca, o en el *Gólgota* de Matthias Grünewald o en el dormitorio de Rembrandt. Pero no sucede lo mismo en la *Estación de St. Lazare* de Monet.

El impresionismo cerró ese tiempo y ese espacio. Lo que muestra un cuadro impresionista está pintado de tal forma que *uno se ve obligado a reconocer que aquello ya no está ahí*. Es en este punto y solo en este en donde el impresionismo se acerca a la fotografía. Uno no puede introducirse en una pintura impresionista; en su lugar, la pintura extraerá tus recuerdos. En cierto sentido, es más activa que uno mismo: ha nacido el espectador pasivo; lo que recibes se toma de lo que sucede *entre* tú mismo y el cuadro. Dentro de él ya no sucede nada. Los recuerdos extraídos a menudo son placenteros —la luz del sol, las orillas del río, los campos cubiertos de amapolas— y, sin embargo, son también angustiosos porque cada espectador permanece solo. Los espectadores están tan separados como las pinceladas. Ya no hay un punto de encuentro común a todos.

Volvamos ahora a la tristeza de los ojos de Monet. Monet creía que su arte era un arte profético y que estaba basado en el estudio científico de la naturaleza. O, al menos, esto es lo que empezó creyendo y a lo que nunca renunció. El grado de sublimación que implicaba esta creencia queda patéticamente

demostrado en la historia de la pintura que hizo de Camille en su lecho de muerte. Camille murió en 1879, a los treinta y dos años. Muchos años después, Monet confesaría a su amigo Georges Clemenceau que su necesidad de analizar los colores constituía tanto la alegría como el tormento de su vida, hasta tal punto, continuó diciendo, que “un día me encontré mirando el rostro sin vida de mi querida esposa y lo único que se me ocurrió fue observar sistemáticamente los colores, ¡como llevado por un reflejo automático!”

Esta confesión era, sin lugar a dudas, sincera, pero las pruebas que ofrece la pintura son bastante diferentes. Una ventisca de pintura blanca, gris y púrpura azota las almohadas de la cama; una terrible ventisca de pérdida que borrará para siempre las facciones de la mujer. En realidad, puede haber muy pocas pinturas de un lecho de muerte que sean tan intensamente sentidas o tan subjetivamente expresivas.

Y, sin embargo, se diría que Monet era ciego en este punto, que no veía la consecuencia de su propio acto de pintar. El positivismo y el carácter científico que reivindicaba para su arte nunca concordaron con la verdadera naturaleza de este. Lo mismo puede decirse de su amigo Émile Zola. Zola creía que sus novelas eran tan objetivas como informes de laboratorio. Su poder real (evidente en *Germinál*) procede de un profundo —y también oscuro— sentimiento inconsciente. En aquel momento, el manto cada vez más amplio de la investigación positivista ocultaba a veces la misma

premonición de pérdida, aquellos mismos miedos de los que, años antes, Baudelaire había sido el profeta.

Y esto explica el hecho de que la memoria sea el eje no reconocido de toda la obra de Monet. Su famoso amor por el mar (en el que quería que lo enterraran a su muerte), los ríos, el agua, era tal vez una manera simbólica de hablar de las mareas, las fuentes, la recurrencia.

En 1896, volvió a pintar uno de los acantilados próximos de Dieppe, que ya había pintado en varias ocasiones catorce años antes: *Acantilado en Varengeville (garganta de Petit-Ailly)*. Esta pintura, como muchas otras de este mismo período, está muy trabajada, incrustada, y contiene un mínimo de contraste tonal. Recuerda la miel espesa. Su interés ya no es la escena instantánea, tal como la revela la luz, sino más bien la lenta disolución de la escena por la luz, una evolución que condujo hacia un arte más decorativo. O, al menos, esta es la “explicación” usual basada en las premisas del propio Monet.

A mí me parece que el interés de esta pintura reside en algo bastante diferente. Monet trabajó en ella un día tras otro creyendo que estaba interpretando el efecto de la luz del sol disolviendo, en un paño de miel colgado junto al mar, los matorrales y la hierba. Pero no era eso lo que hacía, y la pintura en realidad tiene muy poco que ver con la luz del sol. Lo que él mismo estaba disolviendo en un paño de miel eran todos sus recuerdos anteriores de aquel acantilado, de forma que este paño los absorbiera y los contuviera *todos*. Es este

deseo casi desesperado por salvarlo todo lo que la hace una imagen tan amorfa, tan sosa (y, sin embargo, si uno la reconoce por lo que es, también tan emocionante).

Y algo muy parecido es lo que sucede en las pinturas de los nenúfares de su jardín realizadas por Monet en el último período de su vida en Giverny (1900-1926). En estas pinturas (interminablemente retocadas, dada la imposibilidad óptica de la tarea de combinar las flores, los reflejos, la luz del sol, los juncos subacuáticos, las refracciones de la luz, las ondulaciones del agua, la superficie, el fondo), el verdadero objetivo no era ni decorativo ni óptico; era conservar todo lo que era esencial en aquel jardín, que él había construido y que ahora en la vejez apreciaba más que cualquier otra cosa en el mundo. El estanque de los nenúfares representado en la pintura iba a ser un estanque que lo recordara todo.

Y aquí nos encontramos ante el quid de la contradicción que vivió Monet como pintor. El impresionismo cerró el tiempo y el espacio en los que la pintura anterior había podido preservar la experiencia. Y como resultado de este cierre —que se vio, por supuesto, acompañado y finalmente determinado por los desarrollos sociales que tuvieron lugar a finales del siglo XIX—, ambos, pintor y espectador, se encontraron más solos que nunca, más agobiados por la ansiedad de que su propia experiencia era efímera y carente de sentido. Ni siquiera todo el encanto y la belleza de Île-de-France, un sueño

dominguero del paraíso, podía consolarlos.

Solo Paul Cézanne comprendió lo que sucedía. Sin ayuda de nadie, impaciente, pero sostenido por una fe que no tenía ninguno de los impresionistas, se lanzó a la monumental tarea de crear una nueva forma de tiempo y espacio en la pintura, de modo que finalmente la experiencia pudiera volver a ser compartida.

Hay, sin duda, muchas maneras de visitar la magnífica exposición que el Gran Palais de París dedica estos días a la obra de Claude Monet. El visitante puede proceder como si avanzara por un camino rural. Un camino que, entre bosques o siguiendo la línea costera, terminará llevándole a Giverny, el lugar donde el pintor creó su querido jardín y pasó sus últimos años pintando una y otra vez los famosos nenúfares. La naturaleza que atraviesa este camino es claramente francesa, como lo es el término ‘impresionismo’. Es una naturaleza que hace que te enamores de la Francia de hace cien años.

Otra posibilidad es que el visitante escoja un solo cuadro, pongamos *El Petit-Ailly, Varengeville, a pleno sol* (1897). Monet pintó varias veces este acantilado, con el barranco cubierto de vegetación que se precipita hacia el mar y la llamada “casa del pescador”. Era para él un tema inagotable. Siguiendo las pequeñas pinceladas, las “comas” de pintura al óleo, uno puede dejar que su vista se pierda en el cuadro.

Entonces, esas innumerables pinceladas se entretajan, pero no forman un paño, sino un cesto de luz que contiene todos los sonidos que uno pueda recordar del verano en la costa normanda, hasta que el cesto se transforma en la tarde estival de cada espectador.

O también podemos aprovechar la oportunidad que nos brinda esta exposición de volver a situar en su contexto, ochenta y cuatro años después de su muerte, la figura de Monet. No se trata de enzarzarse en ninguna polémica académica, sino de intentar definir con mayor claridad adónde llegó su arte y cómo actúa en nosotros.

Se suele considerar a Monet como el maestro, el monumento, de los impresionistas, quienes se dejaron inspirar por los nuevos temas que descubrieron en la naturaleza, en la luz que no cesa de cambiar dependiendo del momento del día o de las condiciones atmosféricas. Su objetivo era fijar su visión de los momentos fugaces, con frecuencia, momentos felices. La luz y el color pasaron a ocupar un lugar preeminente, por encima de la forma y de la narración; su arte se basaba en una atenta observación de unos efectos atmosféricos en transformación constante. La luz y el color celebraban y al mismo tiempo refutaban lo efímero. Y todo ello en un clima cultural en el que el positivismo y el pragmatismo tenían un peso enorme.

Monet pintó la fachada de la catedral de Ruan treinta veces, y en cada lienzo captó una nueva transformación,

conforme cambiaba la luz. Pintó veinte veces los mismos dos almiares. En unas ocasiones se quedaba satisfecho; en otras, frustrado. Sin embargo, seguía buscando algo más, decidido a ser cada vez más fiel, pero ¿a qué? ¿Al momento que pasa fugaz?

Creo que Monet, como muchos otros artistas innovadores, no sabía en qué consistía exactamente su innovación. O, para ser exactos, no sabía cómo llamar a lo que había logrado. Solo alcanzaba a reconocerlo intuitivamente, para luego volver a dudar.

Una obra clave para volver a situar a Monet es *Camille Monet en su lecho de muerte* (1879). En el cuadro vemos su cabeza envuelta en una toquilla y reclinada sobre las almohadas, la boca y los ojos ni cerrados ni abiertos, los hombros flácidos. Los colores son los colores de las sombras y de la luz del anochecer en una loma sobre la que cae una nevada (las almohadas). Las punzantes pinceladas son diagonales. Vemos el rostro inmóvil de Camille a través de una ventisca de pérdida. La mayor parte de los cuadros en los que se representa un lecho de muerte le hacen pensar a uno en los sepultureros. Pero no así este, que trata del acto de partir, de irse a otro lado. Y es una de las grandes imágenes de duelo de la historia de la pintura.

Diez años antes de la temprana muerte de Camille, Monet había pintado una esquina de un campo nevado, y al fondo

de la escena, posada en una pequeña cancela, se ve una urraca. Y así tituló el cuadro, *La urraca*. Nuestra mirada se dirige hacia el pájaro blanco y negro porque es el centro de la composición y también porque sabemos que en cualquier momento alzará el vuelo. Está a punto de partir, de irse a otro lado.

Un año después de la muerte de Camille, pintó una serie de lienzos sobre el deshielo en el Sena. Era un tema que ya había abordado antes. Lo tituló *El deshielo*. Le fascinaba la desintegración y, sobre todo, la dislocación del hielo que antes había formado una masa fija, compacta y regular. Y ahora, rota e irregular, era arrastrada río abajo por la corriente.

Esos rectángulos de hielo blanquecinos que se lleva la corriente me hacen pensar en lienzos en blanco flotando en el agua. ¿Se le pasó a él la misma idea por la cabeza? Nunca lo sabremos.

Todos sus cuadros remiten a algo que fluye. Pero ¿se trata, como suponía la doctrina impresionista, del fluir del tiempo? No lo creo.

Mucho después de haber pintado a Camille en su lecho de muerte, Monet le contaba a su amigo Clemenceau en una carta el dolor que sintió, el susto que se llevó, al darse cuenta de pronto, mientras la pintaba, de que estaba estudiando su pálida cara y observando las pequeñas variaciones de tono y color que había producido la muerte en ella, como si se tratara de algo cotidiano, de algo que se observa normalmente.

Y terminaba diciendo: "Igual que la mula que mueve la rueda del molino. Compadécete de mí, amigo mío".

Se queja porque, cuando deja los pinceles, no sabe explicar qué estaba haciendo ni adónde le han llevado las pinceladas.

Monet confesó una vez que no quería pintar las cosas, sino el aire que las rozaba, el aire envolvente. El aire envolvente ofrece continuidad y una extensión infinita. Si consigue pintar el aire, Monet podrá también seguirlo, como se sigue un pensamiento, si no fuera porque el aire opera sin palabras, y, cuando se lo pinta, solo está visiblemente presente en los colores, las pinceladas, las capas, los palimpsestos, las sombras, las caricias, los rasguños. A medida que se acerca más y más a este aire, este lo lleva, junto con el tema original, a otro lado. El flujo ya no es temporal, sino sustancial y extensivo.

¿Adónde lleva el aire, entonces, a él y al tema original? Hacia otras cosas que ha envuelto o envolverá, pero para las cuales no tenemos un nombre convenido. (Llamándolas abstractas no haríamos más que reconocer nuestra ignorancia.)

Monet se refirió muchas veces a una instantaneidad que intentaba captar. Puesto que forma parte de una sustancia indivisible que es infinitamente extensiva, el aire transforma esa instantaneidad en eternidad.

Las pinturas de la fachada de la catedral de Ruan dejan de ser registros de unos efectos fugaces y se transforman en respuestas, en unas correspondencias con otras cosas que

pertenecen a lo infinitamente extensivo. De este modo, la envoltura (el sobre) de aire que tocaba la catedral queda impregnada tanto por una meticulosa percepción de la catedral, la del pintor, como por una confirmación de aquellas percepciones provenientes de lugares que no tienen dirección.

Los cuadros de los almiarres responden a la energía del calor del verano, a los cuatro estómagos de una vaca cuando rumia el alimento, a ciertos reflejos en el agua, a las rocas del mar, al pan, a unos mechones de pelo, a los poros de una piel viva, a las colmenas, a los sesos...

Al replantearnos la obra de Monet, quiero sugerir a los visitantes de la exposición que no vean los cuadros allí colgados como documentos de lo local y lo efímero, sino como panorámicas de lo universal y lo eterno. El otro lado, que aparece como una obsesión en todos ellos, es extensivo más que temporal, metafórico más que nostálgico.

Una de las flores favoritas de Monet era el lirio. No hay otra flor que pida con tanta energía ser pintada. Es algo que tiene que ver con la manera de abrirse de sus pétalos, ya perfectamente impresos. Los lirios se parecen a las profecías, sorprenden al tiempo que tranquilizan. Por eso, tal vez, le gustaban tanto.

¹ Baudelaire, Charles, *Le cygne*, en *Les Fleurs du mal* [1861] (versión castellana: *El cisne*, en *Las flores del mal*, Akal, Madrid, 2017) [N. del Ed.].

Vincent van Gogh

1853-1890

Para un animal, su entorno y su hábitat natural son algo dado; para el hombre, pese a la fe de los empiristas, la realidad no es algo dado: hay que buscarla continuamente, hay que agarrarla; casi me sentiría tentado a decir que hay que *salvarla*. Nos enseñan a oponer lo real a lo imaginario, como si lo primero estuviera siempre a mano, y lo segundo alejado de nosotros. Esta oposición es falsa. Los acontecimientos siempre están al alcance de la mano. Pero la coherencia de esos acontecimientos, que es a lo que uno se refiere cuando habla de realidad, es una construcción de la imaginación. La realidad siempre *está más allá*, y esto es cierto tanto para los materialistas como para los idealistas. Para Karl Marx y para Platón. Independientemente de cómo la interprete cada uno, la realidad está al otro lado de una pantalla de clichés. Cada cultura produce la suya, en parte, para facilitar sus propias prácticas (para establecer hábitos), y, en parte, para consolidar su propio poder. La realidad es hostil con los que detentan poder.

Todos los artistas modernos han creído que sus innovaciones ofrecían una visión más próxima a la realidad, una manera de hacer la realidad más evidente. Es aquí, y solamente aquí, en donde el artista moderno y el revolucionario se han encontrado, a veces, codo con codo, ambos inspirados por la

idea de derribar esa pantalla de clichés; unos clichés que se han ido haciendo cada vez más triviales y egoístas.

Sin embargo, muchos de estos artistas han degradado lo que encontraron al otro lado de la pantalla, a fin de adaptarlo a su propio talento y posición social como artistas. Cuando ha sucedido esto, se justifican con una de las docenas de variantes de la teoría del arte por el arte. Dicen: la realidad es arte. Esperan sacar un beneficio artístico de la realidad. De nadie es esto menos cierto que de Van Gogh.

Por sus cartas sabemos hasta qué punto era consciente de la existencia de la pantalla. Toda la historia de su vida es un infinito anhelo de realidad. Los colores, el clima mediterráneo, el sol eran para él vehículos que conducían hacia la realidad; no eran objetos de deseo en sí mismos. Su anhelo se intensificaba en las crisis sufridas cuando sentía que no lograba salvar realidad alguna. El que estas crisis hayan sido hoy diagnosticadas como esquizofrénicas o epilépticas no cambia las cosas; su contenido, a diferencia de su patología, era una visión de la realidad consumiéndose como un fénix.

También sabemos por sus cartas que nada era para él más sagrado que el trabajo. Veía la realidad física del trabajo, simultáneamente, como una necesidad, como una injusticia y como la esencia de la humanidad a lo largo de la historia. El acto creativo del artista era para él solamente uno más entre muchos actos similares. Creía que la mejor manera de aproximarse a la realidad era a través del trabajo, precisamente

porque la realidad misma era una forma de producción.

Sus cuadros expresan esto mejor que las palabras. Su supuesta torpeza, los gestos con los que extendía los pigmentos sobre la tela, los gestos (invisibles hoy, pero imaginables) con los que escogía y mezclaba los colores en la paleta, todos los gestos con los que manejaba y manufacturaba el material de la imagen pintada son análogos a la actividad de la existencia de lo que pinta. Sus cuadros imitan la existencia activa —el esfuerzo de ser— de lo que representan.

Una silla, una cama, un par de botas. El acto de pintarlos estaba en él más próximo que en cualquier otro pintor al acto de fabricarlos del carpintero o del zapatero. Junta los elementos del producto —patas, traveseras, respaldo, asiento; suela, palas, lengüeta, tacón— como si él también los estuviera ensamblando, *uniendo*, y como si el hecho de *ser unidos* constituyera su realidad.

Ante un paisaje, este mismo proceso era mucho más complicado y misterioso, pero seguía el mismo principio. Si imaginamos a Dios creando el mundo a partir de tierra y agua, a partir de arcilla, su manera de modelarla, para hacer un árbol o un trigal, podría muy bien parecerse a la manera en que Van Gogh manejaba la pintura cuando pintaba un árbol o un trigal. Pero Van Gogh era humano; no había en él nada de divino. No obstante, si uno piensa en la creación del mundo, solo puede imaginar el acto mediante la evidencia

visual, aquí y ahora, de la energía de las fuerzas en juego. Y Van Gogh sintonizaba extraordinariamente bien con esas fuerzas.

Cuando pintaba un pequeño peral en flor, el acto de subir la savia, de formarse el brote, romperse el brote, abrirse la flor, aparecer los estambres, hacerse pegajosos los pistilos, todos estos actos estaban presentes en su acto de pintar. Cuando pintaba una carretera, tenía en mente a los peones camineros. Cuando pintaba la tierra surcada de un campo recién arado, su propio acto encerraba el movimiento de la reja removiendo la tierra. Mirara donde mirara, veía el esfuerzo de la existencia; y este esfuerzo, reconocido como tal, era lo que constituía para él la realidad.

Cuando pintaba su propia cara, pintaba la producción de su destino, pasado y futuro, de forma similar a como los quiromantes creen que pueden leer tal producción en las líneas de la mano. No todos sus contemporáneos, quienes en su mayoría lo consideraban anormal, eran tan estúpidos como hoy se pretende. Pintaba compulsivamente; ningún otro pintor ha sentido nunca un apremio comparable.

¿Cuál era la causa de la compulsión? Se sentía forzado a acercar cada vez más los dos actos de la producción: el del lienzo y el de la realidad representada. Mas tal obligación no se derivaba de una idea sobre el arte, por eso nunca se le ocurrió sacar provecho de la realidad, sino de un abrumador sentimiento de empatía. "Admiro al toro, al águila y al

hombre con tan profunda adoración que, con toda certeza, esto siempre impedirá que llegue a ser una persona ambiciosa.”

Se había impuesto llegar siempre más y más cerca, aproximarse y aproximarse y aproximarse. In extremis se acerca tanto que las estrellas en el cielo nocturno se convierten en torbellinos de luz; los cipreses, en ganglios de madera viva que responden a la fuerza del viento y el sol. Hay cuadros en los que él, el pintor, queda disuelto en la realidad. Pero en cientos de otros es él quien conduce al espectador lo más cerca que puede llegar un hombre, sin por ello perder su integridad, de ese proceso continuo mediante el cual se produce la realidad.

Antes, hace mucho tiempo, los cuadros eran comparados a los espejos. Los de Van Gogh podrían compararse a los rayos láser. No esperan recibir, salen al encuentro, y lo que atraviesan no es tanto el espacio vacío como un acto de producción, la producción del mundo. Una pintura tras otra son un modo de decir, asombrado, pero con cierto desasosiego: ¡atrévete a acercarte hasta aquí! ¡Atrévete a ver cómo funcional

¿Se puede escribir todavía algo sobre él? Pienso en todas las palabras que ya se han escrito, incluidas las mías, y la respuesta es “no”. Si miro sus cuadros, la respuesta vuelve a ser

“no”, aunque por una razón diferente: sus cuadros invitan al silencio. Casi iba a decir que ruegan silencio, y eso habría sido falso, pues ni una sola de sus imágenes, ni siquiera la del anciano con la cabeza entre las manos en el umbral de la eternidad, muestra el menor patetismo. Siempre detestó inspirar compasión y hacer chantaje.

Solo cuando veo sus dibujos me parece que merece la pena añadir algunas palabras. Tal vez porque sus dibujos tienen algo de escritura, y a menudo dibujaba en las cartas. El proyecto ideal habría sido dibujar el proceso que llevaba a sus dibujos, tomar prestada su mano de dibujante. Sin embargo, lo intentaré con palabras.

Cuando miro un dibujo suyo de un paisaje de los alrededores de las ruinas de la abadía de Montmajour, cerca de Arlés, realizado en julio de 1888, creo ver la respuesta a una cuestión obvia: ¿por qué ha llegado a ser este hombre el pintor más famoso del mundo?



Vincent van Gogh, *Olivos en Montmajour*, 1888.

El mito, las películas sobre él, los precios, su llamado martirio, sus brillantes colores, todo ello tuvo un papel y amplificó el atractivo global de su obra, pero no están en su origen. Es querido, me digo mirando el dibujo de los olivos, porque para él el acto de dibujar o de pintar era una forma de descubrir y de demostrar por qué amaba tan intensamente aquello a lo que estaba mirando, y aquello a lo que estaba mirando durante los ocho años de su vida como pintor (sí, solo ocho) pertenecía al ámbito de la vida cotidiana.

No se me ocurre otro pintor europeo cuya obra exprese

un respeto tan franco por las cosas cotidianas, sin por ello elevarlas en alguna medida, sin referirse a su salvación mediante un ideal de lo que encarnan o a lo que sirven. Jean Siméon Chardin, Georges de La Tour, Gustave Courbet, Claude Monet, Nicolas de Staël, Joan Miró, Jasper Johns —por nombrar solo unos pocos— venían magistralmente apoyados por ideologías pictóricas, mientras que él, en cuanto abandonó su primera vocación de predicador, abandonó toda ideología. Se volvió estrictamente existencial, se quedó ideológicamente desnudo. La silla es una silla, no un trono. Las botas están gastadas de andar. Los girasoles son plantas, no constelaciones. El cartero reparte cartas. Los lirios morirán. Y de esta desnudez suya, que para sus contemporáneos era ingenuidad o locura, procedía su capacidad de amar, súbitamente y en cualquier momento, lo que veía delante de él. Agarraba entonces el lápiz o el pincel y se esforzaba por hacer realidad, por colmar ese amor. Un amante pintor que viene a afirmar la tosquedad de una ternura cotidiana con la que todos soñamos en nuestros mejores momentos y que reconocemos instantáneamente cuando la vemos enmarcada.

Palabras, palabras. ¿Cómo se ve esto en su práctica artística? Volvamos al dibujo. Es un dibujo a plumilla de caña. En un solo día hacía varios. A veces, como en este caso, directamente del natural; a veces, de sus propios cuadros colgados en la pared del estudio mientras se secaban.

No eran tanto estudios preparatorios como esperanzas

gráficas; mostraban de una forma sencilla, sin las complicaciones del pigmento, adónde esperaba que le condujera el acto de pintar. Eran mapas de su amor.

¿Qué vemos en este? Matas de tomillo, otros arbustos, rocas calizas, olivos en una ladera, una llanura a lo lejos, pájaros en el cielo. Moja la plumilla en tinta marrón, observa y marca el papel. Los gestos parten de la mano, de la muñeca, del brazo, del hombro, posiblemente también de los músculos del cuello; los trazos que hace en el papel, sin embargo, siguen unas corrientes de energía que no son físicamente suyas y que solo se hacen visibles cuando las dibuja. ¿Corrientes de energía? La energía de un árbol que crece, de una planta que busca la luz, de una rama que ha de acomodarse con sus vecinas, de las raíces de los cardos y de los arbustos, del peso de las rocas incrustadas en la ladera, de la puesta de sol, de la atracción por la sombra de todo lo que está vivo y padece el calor, del mistral que sopla del norte y ha moldeado los estratos de roca. Es una lista arbitraria; lo que no es arbitrario es el dibujo que sus trazos hacen sobre el papel. Se asemeja a una huella digital. ¿Una huella de quién?

Es un dibujo que valora la precisión —todos y cada uno de los trazos son explícitos e inequívocos—, pero se olvida completamente de sí mismo en su apertura con respecto a aquello con lo que se encuentra. Y el encuentro es tan próximo que es imposible distinguir de quién es cada trazo. Un

mapa del amor, en verdad.

Dos años después, tres meses antes de su muerte, pintó un pequeño lienzo de dos campesinos cavando la tierra. Lo hizo de memoria, porque se refiere a aquellos que había pintado cinco años antes, en Holanda, y a las muchas imágenes que pintó a lo largo de su vida en homenaje a Jean-François Millet. Sin embargo, es también un cuadro cuyo tema encierra el mismo tipo de fusión que vemos en el dibujo.

Los dos hombres están pintados en los mismos colores —el marrón de la patata, el gris del azadón y el desvaído azul de las ropas de trabajo de los campesinos franceses— que el campo, el cielo y las colinas lejanas. Las pinceladas que representan sus extremidades son idénticas a aquellas que trazan los hoyos y los montículos del campo. Los codos levantados de los dos hombres se transforman en dos crestas más, dos cerros más, contra el horizonte.

El cuadro, por supuesto, no afirma que esos hombres sean “paletos”, que era el insulto que solían dedicar a los campesinos muchos ciudadanos de la época. La fusión de las figuras con la tierra se refiere a ese intercambio recíproco de energía que constituye la agricultura, y que explica, en definitiva, por qué la producción agrícola no puede ser sometida a unas leyes puramente económicas. También podría referirse, mediante su amor y respeto por los campesinos, a su propia práctica como pintor.

Tuvo que vivir toda su corta vida apostando con el riesgo

de perderse. La apuesta es visible en todos los autorretratos. Se mira como a un desconocido, o como a algo con lo que acaba de tropezarse. Sus retratos de otras personas son más personales; su enfoque, más cercano. Cuando las cosas iban demasiado lejos y se perdía completamente, las consecuencias, como nos lo recuerda su leyenda, eran catastróficas. Y esto es evidente en las pinturas y en los dibujos que hacía en esos momentos. La fusión se transformaba en una fisión. Todo borraba todo lo demás.



Vincent van Gogh, *Retrato del artista sin su barba*, 1889.

Cuando ganaba la apuesta —lo que sucedía casi siempre—, la ausencia de contornos en su identidad le permitía ser extraordinariamente abierto, lo hacía completamente permeable a aquello a lo que estaba mirando. ¿O me equivoco? Tal vez la ausencia de contornos le permitía darse, abandonarse y entrar e impregnar al otro. Posiblemente, se daban los

dos procesos, una vez más, como en el amor.

Palabras, palabras. Volvamos al dibujo de los olivos. Las ruinas de la abadía están, creo, detrás de nosotros. Es un lugar siniestro, o lo sería de no estar en ruinas. El sol, el mis-tral, los lagartos, las cigarras, la ocasional abubilla, todavía limpian sus muros (la abadía fue desmantelada durante la Revolución Francesa), todavía no han acabado de borrar las trivialidades del poder que encerraron un día y todavía siguen insistiendo en lo inmediato.

Sentado de espaldas al monasterio y mirando los árboles, le parece que el olivar empieza a acortar la distancia y a apretarse contra él. Reconoce la sensación; la ha experimentado, en el interior, en el exterior, en el Borinage, en París o aquí en la Provenza. A esta presión —que fue tal vez el único amor íntimo constante que conoció en su vida— responde a una velocidad increíble y con la máxima atención. Toca todo lo que ven sus ojos. Y la luz cae sobre los trazos en el papel de vitela de la misma forma que cae sobre los guijarros a sus pies, en uno de los cuales (en el papel) escribirá: Vincent.

Este dibujo parece contener hoy algo que tengo que denominar gratitud; una gratitud que no es fácil determinar. ¿La gratitud de lugar? ¿La suya? ¿La nuestra?

Käthe Kollwitz

1867-1945

Cuando conocí a Erhard Frommhold, a principios de la década de 1950, el centro de Dresde todavía estaba arrasado. El bombardeo aliado acaecido el 13 de febrero de 1945 había matado en una sola noche a cien mil civiles, la mayoría de ellos abrasados a temperaturas que alcanzaron casi los mil grados centígrados. Por aquellos años, Frommhold era editor en VEB Verlag der Kunst.

Fue mi primer editor. Me publicó un libro sobre el pintor italiano Renato Guttuso; y esto varios años antes de que apareciera un libro mío en Gran Bretaña. Gracias a él descubrí que, pese a mis dudas, era capaz de terminar un libro.

Erhard era una persona ágil; tenía aspecto de atleta o de futbolista. Tal vez, más esto último, pues procedía de una familia obrera. Tenía una energía asombrosa, concentrada y poco comunicativa, en cierto modo parecida al pulso que le latía en la base del cuello.

Tanto esta ligera energía suya como la devastación de la ciudad eran un testimonio en aquel momento de la fuerza de la historia. Entonces era la historia la que se escribía con mayúscula, y no las marcas comerciales. Lo que significaba o prometía la Historia, sin embargo, estaba abierto a interpretaciones varias. ¿Era o no mejor dejar las cosas estar?

Erhard era dos años menor que yo, pero cuando lo conocí en

Dresde pensé que me llevaba varios años. Tenía más experiencia, había vivido más Historia. Fue una especie de hermano mayor elegido. Hoy, cuando todos los Malos Gobiernos del mundo han declarado obsoletos los principios de Fraternidad e Igualdad, puede que esto suene sentimental, pero no lo era.

No teníamos la intimidad que a veces comparten los hermanos naturales. Lo que compartíamos fraternalmente era cierta confianza: una confianza existencial que se derivaba, a fin de cuentas, de una lectura marxista de la historia. ¿Lectura o perspectiva? Perspectiva, diría yo, pues lo esencial era otro sentido del tiempo, el cual podía acomodar tanto el largo plazo (siglos) como lo urgente (mañana a las dos y media de la tarde).

Rara vez hablábamos de política en mucho detalle, en parte porque no compartíamos una lengua común, pero también porque los dos éramos secretamente inconformistas y nos oponíamos a toda simplificación. Los dos escuchábamos atentamente a Bertold Brecht, a quien habíamos nombrado tío de elección.

Uno de los relatos de las *Historias del señor Keuner*,¹ de Brecht, trata de Sócrates. Sócrates está oyendo pontificar interminablemente a uno de los sofistas, hasta que acaba por dar un paso adelante y afirmar: “¡Solo sé que no sé nada!”. Esta frase es acogida con un aplauso ensordecedor. Y el señor Keuner se pregunta si Sócrates tenía algo que añadir o

si lo que venía a continuación quedó ahogado por el aplauso durante los dos mil años siguientes.

Cuando oíamos esto, sonreíamos y nos mirábamos. Y en algún lugar, tras nuestro acuerdo, estaba el reconocimiento tácito de que cualquier iniciativa política original tiene que comenzar siendo clandestina, no por gusto del secreto, sino a causa de la paranoia innata de los que detentan el poder político.

En la República Democrática Alemana, todo el mundo era consciente de la historia, de sus legados, de su indiferencia y de sus contradicciones. A algunos les contrariaba, otros intentaban sacar provecho de ella, la mayoría se centraba en sobrevivir dejándola de lado, y unos pocos —muy pocos— intentaban vivir con dignidad al tiempo que la miraban a la cara día y noche. Erhard se encontraba entre estos últimos. Por eso era un ejemplo para mí, un héroe que tuvo una profunda influencia en lo que estaba intentando llegar a ser.

El suyo no era un ejemplo intelectual, sino ético. Me lo ofrecía el simple hecho de observarlo y tratar de responder a su proceder cotidiano, a la manera precisa que tenía de encarar los sucesos y de tratar con la gente.

¿Puedo definirlo? Nunca llegué a formularlo ni siquiera para mí mismo; era un ejemplo mudo, semejante a un tipo particular de silencio.

Me ofreció una piedra de toque para distinguir lo

verdadero de lo falso, para distinguir, en los términos de Baruch Spinoza, entre lo adecuado y lo inadecuado.

Las piedras de toque, sin embargo, te lo indican con una reacción mineral, y no con un debate discursivo. La piedra de toque original era un pedernal que reaccionaba a la plata y al oro.

Al escribir esto pienso en el grabado de Käthe Kollwitz titulado *Obrera (con pendiente)*, de 1910.

Erhard y yo admirábamos a Kollwitz. Ella era tan bondadosa como indiferente era la Historia. Pero su horizonte no era más estrecho. De ahí todo el dolor que compartía.

Erhard miraba a la Historia sin miedo. Evaluaba las catástrofes del pasado y su escala, y elegía en consecuencia las propuestas que ofrecían un futuro más justo y más compasivo, sin olvidar en ningún momento que probablemente la persecución de esas propuestas entrañaría amenazas, acusaciones y una lucha incesante, pues la Historia, aun cuando se la reconozca, siempre es obstinada, contumaz.

En la década de 1970, a Erhard lo echaron de Verlag der Kunst, de la que para entonces era director, y lo acusaron, en razón de los libros que había publicado, de formalismo, decadencia burguesa y disidencia. Por suerte no lo encarcelaron. Simplemente lo condenaron a realizar trabajo socialmente útil: ayudante de jardinero de parques y jardines.

Miremos de nuevo el aguafuerte de Kollwitz. El pendiente

es una pequeña declaración de esperanza, pequeña pero no por ello menos orgullosa; y, sin embargo, queda completamente eclipsado por la luz del rostro, que es inseparable de su nobleza. Al mismo tiempo, el rostro ha sido dibujado con líneas negras tomadas de la oscuridad circundante. ¡Y por eso, tal vez, eligió llevar pendientes!

El ejemplo de Erhard ofrecía una esperanza pequeña, reservada y persistente. Era una encarnación de la entereza. Una entereza que no era pasiva, sino activa, una entereza que era el resultado de asumir la Historia, una entereza que garantizaba una continuidad pese a la obstinación de la Historia.

Un sentido de pertenencia a lo que ha sido y a lo que ha de venir es lo que diferencia al hombre de los otros animales. No obstante, enfrentarse a la Historia significa enfrentarse a lo trágico. Por eso tantos prefieren mirar hacia otro lado. Para decidir comprometerse con la Historia, aunque la decisión sea una decisión desesperada, hace falta esperanza. Un arete de esperanza.

Refiero a la fortaleza todas las acciones que derivan de los afectos que se remiten al alma en cuanto que entiende, y divido a aquella en firmeza y generosidad. Por “firmeza” entiendo el deseo por el que cada uno se esfuerza en conservar su ser, en virtud del solo dictamen de la razón. Por “generosidad” entiendo el deseo por el que cada uno se

esfuerzo, en virtud del solo dictamen de la razón, en ayudar a los demás hombres y unirse a ellos mediante la amistad. Y así, refiero a la firmeza aquellas acciones que buscan solo la utilidad del agente, y a la generosidad, aquellas que buscan también la utilidad de otro. Así pues, la templanza, la sobriedad y la presencia de ánimo en los peligros, etc. son clases de firmeza; la modestia, la clemencia, etc. son clases de generosidad.

Con esto, creo haber explicado y mostrado por sus primeras causas los principales afectos y fluctuaciones del ánimo que surgen de la composición de tres afectos primitivos, a saber: el deseo, la alegría y la tristeza. Por ello, es evidente que nosotros somos movidos de muchas maneras por las causas exteriores, y que, semejantes a las olas del mar agitadas por los vientos contrarios, nos balanceamos, ignorantes de nuestro destino y del futuro acontecer.²

Entiendo por cuerpo un modo que expresa de cierta y determinada manera la esencia de Dios, en cuanto se la considera como cosa extensa.³

¹ Brecht, Bertold, *Geschichten vom Herrn Keuner*, Suhrkamp Verlag, Fráncfort, 1973 (versión castellana: *Historias del señor Keuner*, en *Narrativa completa* (vol. 3), Alianza, Madrid, 1998) [N. del Ed.].

² Spinoza, Baruch, *Ética*, Alianza, Madrid, 1987, parte tercera, proposición LIX, escolio [N. del Ed.].

³ *Ibíd.*, parte segunda, definición I [N. del Ed.].

Henri Matisse

1869-1954

Desde siempre se ha reconocido la grandeza artística de Matisse, pero no siempre se ha entendido completamente esa grandeza. En un clima ideológico de angustia y nostalgia, es bastante probable que a un artista que, sinceramente y por encima de todo lo demás, celebró el Placer, un artista cuyas obras son una afirmación de que las mejores cosas de la vida son inmediatas y están ahí para servirse de ellas, no se lo considere lo suficientemente serio. Y, de hecho, en las notas necrológicas aparecidas tras su muerte la palabra “encantador” aparecía con demasiada frecuencia. “Quiero que la gente preocupada, fatigada por el exceso de trabajo, tenga una sensación apacible cuando contemple mis pinturas.” Esa era la intención de Matisse. Y hoy, cuando repasamos toda su extensa obra, vemos que representa una evolución constante hacia el objetivo, y que sus obras de los últimos quince o veinte años son las que más se acercan a ese deseo.

El logro artístico de Matisse se basa en su uso —o, en el contexto del arte occidental contemporáneo, se podría decir “su invención”— del color puro. Esta expresión, sin embargo, precisa una explicación. El color puro, tal como Matisse lo entendía, no tenía nada que ver con el color abstracto. Siempre afirmó que el color “debe servir a la expresión”. Lo que quería expresar era “el sentimiento casi religioso” que le

provocaba la vida sensual, la bendición que suponían la luz del sol, las flores, las mujeres, las frutas, el sueño.

Cuando el color se incorpora a un motivo regular —como en el caso de una alfombra persa—, constituye un elemento secundario o complementario: la lógica del motivo es lo primero. Cuando se utiliza en la pintura, por lo general, sirve ya sea de elemento decorativo, embellecedor de las formas —como, por ejemplo, en Sandro Botticelli—, ya sea de fuerza que les añade una emoción suplementaria, como en el caso de Vincent van Gogh. En las obras tardías de Matisse, el color pasa a ser un factor enteramente dominante. Se diría que sus colores ni embellecen ni intensifican las formas, sino que las elevan, las transportan hasta la superficie misma del lienzo. Sus rojos, sus negros, sus dorados, sus azules fluyen sobre el lienzo con la fuerza y, sin embargo, la profunda placidez, del agua sobre una presa, llevándose con ellos, en su corriente, las formas.

Este proceso entraña obviamente cierta distorsión. Pero la distorsión se debe mucho más a las ideas preconcebidas de la gente sobre el arte que a la naturaleza. Los numerosos dibujos que hacía Matisse antes de llegar a la resolución definitiva respecto al color son una prueba del trabajo que se tomaba a fin de preservar el carácter esencial del tema, al tiempo que lo hacía lo bastante “boyante” (en el sentido de “flotante”) para navegar en la corriente de su esquema de color. El efecto de esas pinturas es, ciertamente, el que él esperaba

lograr. Sus temas invitan, uno se embarca, y entonces la corriente de las zonas de color le sujeta en un equilibrio tan firme que uno tiene la sensación de movimiento constante, una sensación de movimiento en el que se ha eliminado toda fricción.

Nadie que no haya pintado puede apreciar enteramente lo que hay detrás del dominio del color en Matisse. Es relativamente fácil lograr cierta unidad en una pintura permitiendo que domine un color o atenuando todos los colores. Matisse no hacía ninguna de las dos cosas. Entrechocaba los colores como si fueran platillos, y el efecto que conseguía era semejante a una nana.



Henri Matisse, *El periquito y la sirena*, 1952-1953.

Tal vez, la mejor manera de definir el genio de Matisse es compararlo con algunos de sus contemporáneos también profundamente interesados en el color. Los colores de Pierre

Bonnard se disuelven, de modo que sus temas se hacen inalcanzables, nostálgicos. Los colores de Matisse no podrían estar más presentes, no podrían ser más notorios, al tiempo que logran una paz en la que no hay rastro de nostalgia. Georges Braque cultivó su sensibilidad hasta que se convirtió en algo muy valioso. Matisse amplió su sensibilidad hasta que se hizo tan amplia como su gama de colores, y decía que deseaba que su arte fuera “algo parecido a una buena butaca”. Raoul Dufy compartía con Matisse el sentido del placer, y sus colores eran tan alegres como las fiestas que pintaba; pero los colores de Matisse, que no son menos alegres, van más allá de la alegría para manifestar entusiasmo. El único hombre que puede igualarse a Matisse como colorista es Fernand Léger, pero sus objetivos son tan distintos que apenas son comparables. Léger es esencialmente un artista épico, cívico; Matisse es esencialmente lírico y personal.

Decía que las pinturas y los diseños de los últimos quince años eran los mejores de Matisse. Obviamente produjo muchas obras excelentes antes de llegar a los setenta. Pero hasta entonces, creo yo, no tuvo ese control completo de su arte, el control que necesitaba. Se trataba, como él mismo decía, de “organizarse la cabeza”. Como la mayoría de los coloristas, era un pintor intuitivo, pero se daba cuenta de que era necesario escoger rigurosamente entre sus muchos “instintos” a fin de hacerlos objetivos y poder así construir algo racional basado en ellos. Este control establece la importantísima

diferencia entre registrar una sensación y reconstruir una emoción en una imagen dada. Los fauvistas, cuyo maestro era Matisse, registraban sensaciones. Sus cuadros eran (y son) frescos y estimulantes, pero contaban con la excitación forzada que evocaban. Cuando Matisse pintaba destellos rojos en un fondo de rayas azul ultramarino y magenta para describir el movimiento de los peces de colores en una pecera, lo que comunicaba era una sorpresa placentera: uno se queda pasmado por lo que se diría un momento culminante, pero a ello no le sigue un desenlace. Fue por esto, creo yo, por lo que Matisse terminó abandonando el fauvismo y retornó a una forma de pintura más disciplinada. Entre 1914 y 1918 produjo unos cuadros en los que representaba sobre todo interiores, magníficos en su resonante colorido, pero cuyos colores parecen *ensamblados*, más que dinámicos, como los muebles de una habitación. Y luego se pasó diez años pintando sus famosas odaliscas. En estos cuadros el color es más libre y más hondo, pero, al estar basado en una intensificación del color local real de cada objeto, tiene cierto efecto exótico. Este período, sin embargo, le condujo a su última fase, la mejor: la fase en la que consiguió combinar la energía del primer fauvismo con una sabiduría visual bastante objetiva.

No cabe duda de que la imaginación y el gusto de Matisse responden a los estándares de la alta burguesía francesa. Ninguna otra clase en el mundo moderno disfrutaba del tipo

de lujo, del aislamiento y del buen gusto que se expresan en las obras de Matisse. Fue su estrechez de miras (no se me ocurre otro artista moderno menos interesado en la historia o la psicología) lo que lo libró de las actitudes negativas y destructivas del modo de vida de la alta burguesía al que pertenecía su arte. Fue su estrechez de miras lo que le permitió disfrutar de ese modo de vida sin que este lo corrompiera o sin criticarlo. Retuvo durante toda su carrera algo de esa ingenua capacidad de asombro de Paolo Veronese ante la posibilidad de riqueza y de lujo que podía haber en la vida. Solo pensaba en sedas, en mobiliarios, cortinas y alfombras fabulosas, en la luz de la Costa Azul tamizada por las persianas, en mujeres ociosas, sin nada más que hacer que estar tumbadas en la hierba o en una alfombra para el deleite de unos tranquilos ojos masculinos, en macizos de flores y acuarios privados, en joyas, modistas y frutas perfectas; era lo único que veía, como si esos placeres o esos dones, que no han sido dañados por la mención de su precio, siguieran siendo el deseo y la ambición del mundo entero. Pero de esa visión destiló experiencias ligadas a placeres sensuales que, dissociadas de sus circunstancias, se convierten en experiencias universales.

Fernand Léger

1881-1955

Desde mediados del siglo XIX, todos los artistas de cierta valía se vieron forzados a pensar en el futuro, porque sus obras eran mal comprendidas en el presente. El propio concepto de vanguardia lo sugiere. Y también lo sugiere el significado cualitativo que ha adquirido la palabra "moderno". Para quienes lo produjeron, *arte moderno* no significaba el arte de hoy, opuesto al de ayer, sino el arte de mañana, opuesto a los gustos conservadores de hoy. Todos y cada uno de los pintores importantes desde 1848 han tenido que depender de su fe en el futuro. El hecho de creer que el futuro sería diferente, y *mejor*, era el resultado de su percepción (a veces, completamente consciente y, a veces, no más de una leve intuición) de vivir en una época de profundos cambios sociales. *Desde mediados del siglo XIX, el socialismo prometía la alternativa que mantuvo el futuro abierto y que hizo que pareciera finito el poder (y el convencionalismo) de las clases dirigentes.* Sería absurdo sugerir que todos los grandes pintores del siglo XIX eran socialistas; pero lo que sin duda es verdad es que todos ellos esperaban que las innovaciones que proponían sirvieran a un futuro más pródigo.

Fernand Léger fue único, en el sentido de que hizo de su visión de este futuro el tema de su arte.



Fernand Léger, *El gran desfile*, 1955.

Los temas de Léger son las ciudades, la maquinaria, los obreros trabajando, los ciclistas, los nadadores, los excursionistas, las mujeres en la cocina, el circo, los acróbatas, las naturalezas muertas —a veces de objetos funcionales, como llaves, paraguas, tenazas— y los paisajes. Una lista similar de los temas más recurrentes en Pablo Picasso sería esta: las corridas de toros, el minotauro, las diosas, las mujeres sentadas en butacas, las mandolinas, las calaveras, los búhos, los arlequines, las cabras, los cervatillos, los cuadros de otros pintores. En sus intereses, Picasso no pertenece al siglo xx. Es por la manera de poner en práctica su temperamento,

su genio, por lo que Picasso es un hombre moderno. A los demás grandes pintores de la misma generación —Georges Braque, Henri Matisse, Marc Chagall, Georges Rouault— les interesaron unos temas muy especializados. A Braque, por ejemplo, el interior de su estudio; a Chagall, los recuerdos de su juventud en Rusia. Léger fue el único pintor de su generación que incluyó en su obra sistemáticamente los objetos y los materiales de los que vive hoy rodeado a diario cualquier habitante de las ciudades. ¿En qué otro artista encontraría uno automóviles, estructuras metálicas, plantillas, vigas, cables eléctricos, matrículas, señales de tráfico, cocinas de gas, muebles funcionales, bicicletas, tiendas de campaña, llaves, candados, tazas y platos baratos?

Léger constituye, pues, una excepción en el sentido de que su arte está repleto de referencias directas a la vida urbana moderna. Pero esto en sí mismo no podría convertirlo en un pintor importante. La función de la pintura no es la de ser una enciclopedia ilustrada. Hemos de ir más allá y preguntarnos: ¿a qué equivalen estas referencias? ¿Cuál es el interés de Léger en las herramientas, artefactos y ornamentos de la ciudad del siglo xx?

Cuando se estudia la obra de un artista en su conjunto, suele descubrirse que tiene una temática constante, subyacente, una especie de tema oculto, al tiempo que *perenne*. Por ejemplo, el tema *perenne* de Théodore Géricault era la

entereza. El de Rembrandt, el envejecimiento. El tema perenne subyacente refleja una inclinación de la imaginación del artista; revela esa área de la experiencia a la que su temperamento le obliga a volver una y otra vez, y desde la cual crea unos niveles de interés con los que juzgar los diferentes temas comunes conforme se le van presentado. No hay prácticamente un cuadro de Rembrandt que no resalte de algún modo la trascendencia de envejecer. El tema perenne de Matisse es el bálsamo del ocio. El de Picasso es el ciclo de creación y destrucción. El de Léger es la mecanización. No puede pintar un paisaje sin incluir la base de una torre de alta tensión o unos cables del telégrafo. No puede pintar un árbol sin poner unos tabloncillos o unos postes a su lado. Siempre que pinta un objeto natural, lo yuxtapone deliberadamente a otro manufacturado, como si la comparación incrementara el valor de ambos. Solo cuando pinta mujeres desnudas parece satisfecho dejando que sean incomparables.

Cierto número de artistas del siglo xx mostraron interés en las máquinas, aunque, por sorprendente que parezca, a la mayoría no parecieron interesarles. Los futuristas en Italia, Piet Mondrian y el grupo De Stijl en Holanda, los constructivistas en Rusia, Wyndham Lewis y los vorticistas en Inglaterra, y artistas como Roger de la Fresnaye y Robert Delaunay en Francia, todos se construyeron teorías estéticas basadas en la máquina, pero ninguno de ellos pensó en la máquina como un medio de producción que daba lugar a unos

cambios revolucionarios inevitables en las relaciones entre los hombres. Vieron en ella, sin embargo, un “símbolo” de la vida moderna, el medio con el cual satisfacer su lascivo deseo personal de poder, un monstruo de Frankenstein o un enigma fascinante. Trataron la máquina como si fuera una nueva estrella en el firmamento, aunque discrepaban en la interpretación de sus prodigios. Solo Léger fue diferente. Solo Léger vio la máquina como lo que era: una herramienta. Una herramienta en las manos de los hombres, tanto en el sentido práctico como en el histórico.

Este es quizá el mejor lugar para examinar una acusación que con harta frecuencia se le hace a Léger: que sacrifica lo humano en aras de lo mecánico y que sus figuras son “frías” como robots. He oído esta acusación en Bond Street, en boca de quienes, puesto que han pagado un buen dinero, esperan que el arte los consuele de los desastres del mundo; pero también la he oído en Moscú, en boca de expertos en arte que quieren juzgar a Léger con los estándares de Iliá Repin. Este error interpretativo surge del hecho de que Léger es algo tan raro en el arte europeo reciente que casi nos hemos olvidado de la existencia de la categoría artística a la que pertenece. Léger es un pintor *épico*. Esto no quiere decir que pinte ilustraciones para las obras de Homero. Lo que quiere decir es que ve la *mecanización*, su tema perenne, como una *épica humana*, una aventura en la que el hombre es el héroe. Y, si la palabra no estuviera tan desacreditada,

también podría decirse que es un pintor monumental. No le preocupa la psicología individual ni los matices de las diferentes sensaciones: lo que le interesa es la acción y la conquista. Como los estándares mediante los cuales juzgamos la pintura se crearon en el Renacimiento y, en general, este fue el período del descubrimiento burgués del sujeto, apenas ha habido pintores épicos. En cierto modo, un modo extraordinariamente complejo, Miguel Ángel lo fue, y si comparamos a Léger con Miguel Ángel, de quien tanto aprendió, veremos lo “tradicional” que se vuelve Léger de pronto. Pero la mejor prueba de todas es poner a Léger al lado de los escultores griegos del siglo V a. C. Naturalmente, las diferencias son enormes, pero la cualidad de las emociones implícitas y *la distancia a la que se sitúa el artista respecto al carácter de sus temas* son muy semejantes. Las figuras humanas de *Los loros*, por ejemplo, no son más “frías” o más impersonales que el *Doríforo* de Policleto. Es absurdo aplicar los mismos estándares a todas las categorías del arte, y hacerlo delata cierta vulgarización esencial del gusto. El artista épico procura encontrar una imagen para el conjunto de la humanidad. El lírico intenta mostrar el mundo en la imagen de su experiencia personal. Los dos se enfrentan a la realidad, pero desde posiciones opuestas.

La actitud de Léger con respecto a la mecanización no se mantuvo igual a lo largo de su vida. Cambió y evolucionó a medida que aumentaba su comprensión de la política y de la

historia. Su obra se puede dividir a grandes rasgos en tres períodos. Voy a intentar describir brevemente la actitud que nos sugiere cada período a fin de facilitar la comprensión de su planteamiento *general* y la coherencia que dirigió su pensamiento.

En su obra temprana, hasta 1918, más o menos, le fascinó (y es bueno recordar aquí que provenía de una familia de agricultores normandos) el material básico de la industria moderna: el acero. Se hizo cubista, pero para él, a diferencia de los otros cubistas, la atracción del cubismo no residía en su sistema intelectual, sino en su uso de formas *metálicas* esencialmente manufacturadas. La fundición, el torneado, el pulido, el fresado y el laminado del acero eran procesos que encendieron la imaginación del joven Léger, dándole un sentido de modernidad y de un nuevo tipo de belleza. La limpieza y la fuerza del nuevo material puede que le sugirieran también un contraste simbólico con la hipocresía y la corrupción del mundo burgués, que se precipitaba, con una auto-complacencia y una confianza absurdas, hacia la guerra de 1914. Simplifico, sin duda, y no quiero llevar a nadie a error a consecuencia de la simplificación. Léger no pintaba imágenes del acero. Pintaba y dibujaba desnudos, retratos, soldados, pistolas, aeroplanos, árboles, una boda. Pero en toda su obra de esta época utiliza formas (y con frecuencia colores) que sugieren el metal y una nueva conciencia de la velocidad y de la fuerza mecánica. Todos los artistas de ese período eran

conscientes de estar viviendo en el umbral de un mundo nuevo. Sabían que eran precursores. Pero típico de Léger fue que lo nuevo estuviera representado por un nuevo material.

El segundo período de la obra de Léger abarca aproximadamente desde 1920 hasta 1930. Su interés pasó de los materiales básicos a los productos industriales acabados. Empezó a pintar naturalezas muertas, interiores, escenas callejeras, talleres, y todo ello para resaltar la misma idea: la de la ciudad mecanizada. En muchos de los cuadros se introducen figuras humanas: mujeres con niños en cocinas modernas, hombres con máquinas. La relación de las figuras con su entorno es muy importante. Es esa relación la que impide sospechar que Léger se limita a celebrar esos artículos de consumo porque sí. Esas cocinas modernas no son anuncios de pintura ni de suelos de linóleo ni de bungalós modernos. Lo que pretenden es mostrar (desde el punto de vista de la pintura, sin dar un sermón) hasta qué punto la tecnología moderna y los medios de producción modernos permiten a los seres humanos construir el entorno que necesitan, *de modo que la naturaleza y el mundo material se humanicen completamente*. Es como si en estos cuadros Léger dijera: ya no es necesario separar al hombre de lo que hace, porque ahora ya tiene poder para hacer todo lo que necesita, a fin de que lo que tiene y lo que hace se conviertan en una extensión de él mismo. Y, en la imaginación de Léger, esto se basaba en el hecho de que, por primera vez en la historia, tenemos los

medios de producción para crear un mundo de abundancia.

El tercer período va desde 1930 hasta su muerte, en 1955. Aquí vuelve a cambiar el centro de interés; esta vez pasa de los medios de producción a las relaciones productivas. Durante estos veinticinco años Léger pintó ciclistas, excursionistas, acróbatas, nadadores sumergiéndose en el agua, obreros de la construcción. De primeras, estos temas podrían parecer misteriosamente irrelevantes para lo que acabo de decir. Pero lo explicaré. Todos esos temas entrañan grupos de gente, y en todos los casos esa gente está representada de tal manera que a nadie le puede caber la menor duda de que son trabajadores modernos. Se podría decir, de una forma más general, que los temas recurrentes de Léger en este período son los obreros trabajando y en su tiempo libre. No son, claro está, pinturas documentales. Es más, no hacen ningún comentario directo sobre las condiciones de trabajo en ese momento, el momento en que fueron pintados los cuadros. Como todos los cuadros de Léger, son positivos, alegres y felices y, en comparación con las obras de la mayor parte de sus contemporáneos, extrañamente despreocupados. Se nos podrían ocurrir preguntas como ¿qué relevancia tienen estos cuadros? ¿Hacen algo, además de sonreír?

Yo creo que su relevancia es verdaderamente obvia, y si no se ha entendido bien se debe solo a que la mayoría de la gente no se ha molestado en trazar la evolución de Léger, ni

siquiera de una forma tan esquemática como estamos haciendo aquí. Léger sabía que los nuevos medios de producción hacían inevitable que surgieran nuevas relaciones sociales; sabía que la industrialización, que originariamente solo el capitalismo podía llevar a la práctica, ya había creado una clase obrera que terminaría por destruir el capitalismo y estableciendo el socialismo. Para Léger, este proceso (que describimos en un lenguaje abstracto) llegó a estar implícito en la imagen misma de unos alicates, un auricular o un rollo de película. Y en los cuadros de este último período parece celebrar proféticamente la liberación del hombre de las intolerables contradicciones del final del mundo tardocapitalista. Quiero recalcar que esta interpretación no es el resultado de argucia alguna para llevar el agua a mi molino. Un cuadro tras otro insiste en el mismo tema. Invariablemente hay un grupo de figuras, invariablemente están conectadas unas con otras mediante un sencillo movimiento, invariablemente se hace hincapié en el significado de esta conexión mediante los gestos, suaves y tiernos, de sus manos; invariablemente, el instrumental moderno, las herramientas que están empleando, se muestra a modo de confirmación del siglo; e invariablemente, las figuras han entrado en un medio nuevo y más libre. Los excursionistas están en el campo, los nadadores, en el aire, lanzándose al agua, los acróbatas parecen ingrátidos, los obreros de la construcción están en las nubes. Son unas imágenes que hablan de libertad, la cual es

el resultado de la suma de las capacidades humanas cuando, en las relaciones entre los hombres, se han eliminado las grandes contradicciones.

No hay una manera fluida de describir con palabras el estilo de un artista y de trazar su evolución estilística: el resultado es siempre torpe. No obstante, quiero hacer algunas observaciones sobre la manera de pintar de Léger, porque, si no se tiene en consideración la forma de su arte, toda evaluación de su contenido será parcial y estará distorsionada, y también porque Léger es un claro ejemplo de que cuando un artista está seguro de lo que quiere expresar, esta seguridad se revela de una forma tan lógica en su estilo como en sus temas o su contenido.

Ya he hecho referencia a la deuda de Léger con el cubismo y a su especialísimo (de hecho, único) uso del lenguaje de los cubistas. El cubismo era para él la única manera de demostrar la cualidad de esos nuevos materiales y máquinas que tanto le impactaban. Léger era un hombre de los que prefieren empezar con algo tangible (más adelante hablaré del efecto que tiene esto en su estilo). Él siempre se refería a sus temas como "objetos". En el Renacimiento, la pasión científica dominó a algunos pintores. Creo que no mentiría quien dijera que Léger fue el primer artista que expresó la pasión por la tecnología. Y empezó valiéndose del estilo del cubismo para comunicar su entusiasmo con la potencialidad de los nuevos materiales.

En el segundo período de su obra, cuando los productos industriales se convirtieron en el centro de su interés, su estilo pictórico es una prueba de hasta qué punto era consciente de lo que decía. Se dio cuenta (¡ya en 1918!) de que la fabricación en serie iba a crear nuevos valores estéticos. Hoy, rodeados como estamos de una vulgaridad comercial sin precedentes, nos resulta difícil no confundir los nuevos valores de la producción en serie con las tretas comerciales de los vendedores para colocar sus artículos, pero no son, claro está, lo mismo. La producción en serie convierte muchos valores estéticos del pasado en valores puramente esnobs. (Hoy todas las mujeres pueden tener un bolso de plástico, igual de bueno que uno de cuero, por lo que las cualidades de un buen bolso de cuero pasan a ser solo un símbolo de estatus.) Al principio se compararán irremediabilmente las cualidades del objeto producido en serie y las del hecho a mano: su “anonimia” se comparará con la “individualidad”, y su regularidad con una “interesante” irregularidad. (A medida que se empezó a producir cerámica en serie, la cerámica artística, a fin de poner de relieve y de darle un valor espurio al factor hecho a mano, se ha hecho más tosca y cada vez más irregular.)

Léger convirtió en un punto cardinal de su estilo de ese momento celebrar el valor estético especial del objeto producido en serie. Los colores son básicos, sin tonalidades, y vivos; las formas, regulares y fijas. Hay un mínimo de gesto y

un mínimo de interés en la textura (la textura en la pintura es la forma más fácil de evocar la “personalidad”). Cuando contemplas estos cuadros, tienes la sensación de que ellos también podrían contarse por cientos o por miles. Se destruye así la idea de que la pintura es una posesión única y privada, como las joyas. Muy al contrario, se nos recuerda que una pintura es una imagen hecha por un hombre para otros hombres y que se la puede juzgar por su eficacia. Esta visión del arte puede ser partidista y tendenciosa, pero también lo es cualquier otra visión del arte mantenida por cualquier artista en activo. Lo importante es que Léger quería demostrar, en su manera de pintar esos cuadros, el argumento que constituía su contenido: el argumento de que había que aceptar con entusiasmo los medios de producción modernos (en lugar de deplorarlos por vulgares, faltos de espíritu o baratos), porque ofrecían a la humanidad la primera oportunidad de crear una civilización que no era exclusiva de una minoría y que no estaba basada en la escasez.

Hay tres aspectos del estilo de Léger en el tercer período que merece la pena tener en cuenta. Para entonces, ya tenía que vérselas con unos temas mucho más complejos y variados: grupos enteros de figuras, figuras en el paisaje, etc. Para que cumplieran el objetivo que se proponía, era esencial que todas las figuras aparecieran unificadas: la nube y el hombro de la mujer, la hoja y el ala del pájaro, la soga y el brazo,

todas debían verse de la misma manera, debían dar la impresión de existir bajo las mismas condiciones. Léger introdujo entonces la luz en sus pinturas a fin de crear esta unidad. Por luz me refiero sencillamente a la luz y la sombra, no a nada misterioso. Hasta el tercer período, Léger utilizó mayormente colores planos localizados, y eran la línea y el color los que establecían las formas, no el tono. En este período de su pintura, las formas se hacen mucho más compactas y esculturales porque aprovechan el juego de luces y sombras para revelar los planos paralelos y los sucesivos, las elevaciones y los huecos. Pero el juego de luces y sombras hace algo más: también le permite al artista crear un patrón general, independientemente de dónde termine un objeto, o una figura humana, y empiece otro. La luz se hace sombra y la sombra luz, alternativamente, un poco como si fueran los cuadrados blancos y negros de un tablero de ajedrez. Es así como Léger consigue *equiparar* la nube y el miembro humano, el árbol y el pequeño retoño, un arroyo y el cabello; y es así también como consigue juntar las figuras del grupo, convirtiéndolas en una *unidad*, de la misma manera que se considera que el tablero de ajedrez es una unidad, y no lo es cada cuadrado que lo compone. En su obra tardía, Léger utilizó el elemento de la luz (que sin la sombra no significa nada) para sugerir esa *integridad* esencial de la experiencia que todos los hombres anhelan y a la que llaman libertad. Otro artista que utilizó la luz de una forma similar fue Miguel Ángel, e incluso

una comparación superficial entre los dibujos de ambos artistas revelará su parecido en este aspecto. La diferencia, y es una diferencia importantísima, es que, para Miguel Ángel, la libertad significaba una solitaria individualidad y era, por consiguiente, trágica, mientras que para Léger, significaba una sociedad sin clases y, por consiguiente, victoriosa.

El segundo aspecto del estilo de Léger en su tercer período tiene que ver con su descubrimiento del uso especial que podía darle al color. Esto no sucedió hasta unos diez años antes de su muerte. En cierto modo, fue una evolución del uso de la luz y la sombra que acabo de describir. Empezó a pintar bandas de color transversales a las figuras o a las escenas que componían sus temas. El resultado era un poco parecido a ver el tema a través de una bandera que, aunque casi transparente en algunos puntos, imponía unas tiras o círculos de color sobre la escena. En realidad, no era una imposición arbitraria: las bandas de color siempre estaban diseñadas en relación exacta con las formas que tenían detrás. Es como si Léger deseara convertir sus cuadros en emblemas. Ya no le interesaban los temas representados tal como eran, sino tal como *podrían* ser. Son, si se quiere, cuadros en modo condicional. *El gran desfile* representa lo que podrían significar el placer, las diversiones populares, la cultura popular. *Los constructores* representa lo que podría significar el trabajo. *Los campistas* representa lo que podría significar sentirse a gusto en el mundo. Esto podría haber

conducido a Léger a una idealización sentimental y a unos sueños utópicos, pero no fue así porque Léger entendió el proceso histórico que ha liberado y liberará cada vez más el potencial humano. Estos cuadros tardíos de Léger, estos cuadros en el “modo condicional”, no tenían la finalidad de consolar o sosegar. Fueron pintados para recordarnos de lo que somos capaces. *No nos engañó al pintarlos como si las escenas ya existieran*. Los pintó como quien pinta una esperanza. Y una de las maneras de dejarlo claro (no empleó el mismo método en todos sus últimos cuadros) era utilizar el color de tal modo que las imágenes se hicieran *emblemáticas*. Y aquí utilizo la palabra en sus dos sentidos, pienso en los emblemas como signos y como alegorías. En los estudios del arte del siglo xx, hay frecuentes referencias a los *símbolos*. Pero generalmente se olvida que, por definición, los símbolos deben ser accesibles. En arte, un símbolo privado es un contrasentido. Los emblemas de Léger se encuentran entre los pocos símbolos verdaderos creados en nuestro tiempo.

El último aspecto que quiero examinar sobre la obra tardía de Léger no tiene nada que ver con ninguna innovación estilística, como era el caso en los dos primeros, sino con una tendencia que, aunque inherente a toda la pintura de Léger, se hizo más fuerte, más obvia y más consciente con el paso del tiempo: la tendencia a visualizar todo lo que quería pintar *en consonancia con su capacidad de ser agarrado o manejado*. Su mundo es literalmente un mundo de *sustancias*:

lo opuesto al mundo de los impresionistas. Ya he mencionado que Léger no concedía un valor especial a los productos hechos a mano en oposición a los productos hechos a máquina. Pero la mano lo llenaba de admiración e hizo muchos dibujos de manos. Una de sus yuxtaposiciones favoritas era poner una mano delante, o al lado, de una cara, como para transmitir la idea de que sin la mano nunca habría ocurrido todo lo que hace humano al ojo humano. Creía que el hombre podía ser *manager* de su mundo y reconocía la raíz latina de esta palabra: *manus*, mano. Y contra toda ambigüedad y confusión, se aferró a esta verdad como metáfora. Las nubes de Léger parecen realmente cojines o almohadas, sus flores parecen hueveras, sus hojas, cucharas. Y por la misma razón, muchas veces introduce escaleras y sogas en sus cuadros. Quería construir un mundo en el cual estuviera siempre realizado el vínculo entre la imaginación humana y la capacidad de las personas para modelar y controlar con las manos. Estoy seguro de que esta es la explicación principal de que simplificara y estilizara los objetos y los paisajes de la manera en la que lo hace. Quería que todo lo que incluía en su arte fuera tangible y carente de misterio: no porque fuera un racionalista mecanicista decimonónico, sino porque le impresionaba grandemente un misterio mayor: el misterio del insaciable deseo del hombre de agarrar las cosas, de comprenderlas.

Este es, tal vez, el mejor lugar para hablar de los artistas

que influyeron a Léger: los artistas que le ayudaron a desarrollar los medios con los que expresar su peculiar visión. Ya he mencionado a Miguel Ángel: para Léger fue *el* ejemplo del artista que creó un arte heroico, épico, basado exclusivamente en el hombre. Pablo Picasso y Georges Braque, los inventores del cubismo, fueron también unos ejemplos indispensables. Puede que el cubismo significara algo distinto para sus inventores (el suyo fue tal vez un planteamiento más conscientemente desde el punto de vista de la historia del arte y estaba más estrechamente conectado con la admiración por el arte africano), pero, no obstante, proporcionó a Léger su lenguaje visual, un lenguaje propio del siglo xx. La última influencia importante fue la del Aduanero Rousseau: el ingenuo pintor dominguero a quien trataron de bufón o, posteriormente, consideraron “delicioso”, pero quien siempre se consideró a sí mismo un pintor realista.

Sería absurdo exagerar el elemento realista de Rousseau si utilizamos la palabra “realista” en su sentido más común. A Henri Rousseau no le interesaban las cuestiones sociales o políticas. Su realismo, o lo que él creía que era realismo, no era una protesta contra un conjunto específico de mentiras sociales o ideológicas. Sin embargo, se puede decir que hay elementos en el arte de Rousseau que, considerados desde una larga perspectiva histórica, ampliaron sus posibilidades de pintar ciertos aspectos de la realidad para transformarlos y utilizarlos para sus propios fines.

Trataré de explicar brevemente en qué consistían esos elementos, pues la conexión entre Léger y Rousseau todavía no está suficientemente reconocida. Se puede calificar a Rousseau de artista *amateur* en la medida en la que no recibió formación artística alguna y tanto su posición social como económica le impedían ocupar un lugar en la jerarquía cultural oficial de Francia. Valorado conforme a los estándares oficiales no solo carecía de toda la cualificación necesaria para ser artista, sino que también era penosamente inculto. Lo único que había heredado era el rancio depósito acostumbrado de clichés pequeño burgueses. Su imaginación, su experiencia imaginativa, estuvo siempre en conflicto con la cultura recibida. (Si se me permite añadir un paréntesis personal, me gustaría sugerir que esos conflictos todavía no han sido propiamente comprendidos o descritos. Esta es una de las razones por las que los tomé como tema de mi novela *La libertad de Corker*.)¹ Todos los cuadros que pintó Rousseau eran un testimonio de la existencia de una cultura alternativa, no reconocida y, en realidad, todavía sin formular. Esto le daba a su obra una convicción curiosa, autosuficiente y desinhibida. (Un poco parecida en esto, aunque solo en esto, a algunas de las obras de William Blake.) Rousseau no tenía un método al que atenerse si le fallaba la imaginación: no tenía arte con el que distraer la atención si la *idea* que intentaba comunicar era débil. Lo único que tenía era la *idea* para un cuadro determinado. (Uno empieza a darse cuenta de la

intensidad de esas ideas cuando piensa en la anécdota del terror que pasaba en su pequeña habitación parisina cuando estaba pintando el tigre en la selva.) Se podría decir —exagerando con una paradoja— que Rousseau hizo que todos los demás artistas de su época parecieran meros virtuosos. Y fue probablemente la fuerza de la ingenua tosquedad de Rousseau lo que primero atrajera a Léger, pues, sorprendentemente, él tampoco tenía mucha facilidad pictórica, las ideas en su arte eran también primordiales y constantes y toda su obra estaba concebida para atestiguar la existencia de una cultura alternativa no reconocida.

Había, pues, una afinidad moral entre Rousseau y Léger. También había una afinidad metodológica. El estilo de Rousseau tenía muy poco que ver con las Bellas Artes, tal como se las reconocía por entonces: tan poco que ver con las Bellas Artes como el circo con la Comédie Française. Los modelos de Rousseau eran las postales, la escenografía de los espectáculos populares, los letreros de las tiendas, los carteles, los decorados de las ferias y de los cafés. Cuando pinta una diosa, un desnudo, esta tiene mucho más que ver —iconográficamente, por supuesto, no emocionalmente— con la barraca de la “Mujer monstruosamente gorda” de cualquier feria que con una Venus de Tiziano. Creó un arte del portento visual sacado de las sobras visuales que se le venden, que se le endilgan, a la burguesía más banal. Siempre me ha parecido un exceso romántico llamar arte popular a esas obras:

también podríamos llamar “*couture* popular” a la ropa de segunda mano. Pero lo importante es que Rousseau mostró que era posible hacer obras de arte utilizando el vocabulario visual de las calles de los barrios de la periferia parisina en lugar del de los museos. Rousseau, claro está, utilizó ese vocabulario porque no conocía otro. Léger escogió un vocabulario similar porque era el que se adecuaba a lo que quería decir. El espíritu de Rousseau era nostálgico (volvía la vista hacia un tiempo en el que el mundo era tan inocente como él), y su ambiente era decimonónico. El espíritu de Léger era profético (miraba hacia un tiempo futuro en el que todos entenderían lo mismo que él entendía), y la atmósfera de su obra pertenece al siglo xx. Sin embargo, como pintores, utilizan prototipos visuales similares. El grupo de figuras que posa como en una fotografía de grupo hecha por un fotógrafo de pueblo; la disposición de sencillos atrezos teatrales a fin de evocar toda una escena —Rousseau hace una jungla con unas cuantas macetas, Léger construye un paisaje con unos cuantos troncos—; el cartel de líneas claras en el que todo ha de estar definido, de modo que pueda verse desde lejos. El misterio nunca debe colarse en el método de dibujo: banderas y estandartes para representar una celebración, estampados de vivos colores para vestidos y uniformes; en los cuadros de Rousseau y de Léger toda la ropa que aparece es fácilmente identificable, y se sugiere cierto orgullo en quien la lleva, algo que remite esencialmente a la calle.

También hay cierta semejanza en la manera en la que ambos artistas pintaban la cabeza humana. Los dos tienden a agrandar y simplificar los rasgos, ojos, nariz y boca, y, por ello, dado que para la mayoría la cabeza es la cara, y la cara, una secuencia de rasgos que han de leerse como signos —mirada huidiza, boca sonriente—, los dos se acercan más a la imaginación popular del cuentacuentos, del payaso, de la cantante, del actor, que a las “proporciones ideales” de las Bellas Artes.

Finalmente, otro elemento presente en el arte de Rousseau que parece que también fue importante para Léger: su alegría. Los cuadros de Rousseau son asertivos y positivos. Rechazan y ahuyentan toda duda, toda ansiedad; no expresan esa sensación de alienación que obsesionaba a Degas, a Toulouse-Lautrec, a Seurat, a Van Gogh, a Gauguin y a Picasso. Una razón probable, tan simple como sorprendente: Rousseau era tan inocente, tan idealista, que lo que le sorprendía por absurdo no era su inverosímil visión de las cosas, sino el resto del mundo y sus estándares. Su confianza, su credulidad y su bondad sobrevivieron, no porque lo trataran bien —muy al contrario, lo trataron fatal—, sino porque pudo desechar la corrupción del mundo que le rodeaba, considerándola un absurdo accidente. Léger también quería producir un arte positivo y esperanzador. Su razonamiento era muy distinto; estaba fundado en la aceptación y la comprensión de los hechos, más que su rechazo. Pero, a excepción de Rousseau, no había ningún otro artista del siglo xix o del xx,

cuya actitud fundamental fuera la celebración, al que pudiera recurrir en busca de respaldo.

En cierto sentido, el arte de Léger es extremadamente sencillo de apreciar, y, por consiguiente, todo intento de explicarlo corre el riesgo de parecer pretencioso. En la obra de Léger hay menos oscuridad que en la de cualquiera de sus contemporáneos. No tiene dificultades intrínsecas. Las dificultades surgen de nuestros prejuicios, unos prejuicios automáticos.

Hemos heredado el mito romántico del genio y, por consiguiente, encontramos sus obras “mecánicas” y “carentes de individualidad”. Esperamos que un artista popular utilice un estilo semejante al degradado estilo de la ilustración periodística, y, por consiguiente, encontramos su obra “formalista”. Esperamos que el arte socialista sea una protesta y, por consiguiente, encontramos su obra “carente de contradicción”. (La contradicción se establece, de hecho, entre lo que demuestra que es posible y lo que sabía que existía.) Esperamos que su obra sea “moderna” y, por consiguiente, no logramos ver que muchas veces es tierna de la manera más sencilla posible. Estamos acostumbrados a pensar en el arte en un contexto “íntimo” y, por consiguiente, encontramos “tosco” y “simplista” su estilo épico y su monumental.

Me gustaría terminar con una cita del propio Léger. Todo lo que he dicho aquí no es más que una torpe reflexión sobre

su texto.

Estoy seguro de que no estamos haciendo confusas profecías: nuestra visión se parece mucho a la realidad de mañana. Hemos de crear una sociedad sin frenesí, una sociedad tranquila y ordenada, que sepa vivir de una forma natural en la Belleza, sin romanticismos ni protestas, de una forma muy natural. Avanzamos en esa dirección y hemos de concentrar nuestros esfuerzos en esa meta. Es una religión más universal que las otras, compuesta de goces humanos concretos y tangibles, libres de todo ese misticismo atormentado de los viejos ideales que van desapareciendo poco a poco, dejándonos el terreno libre para construir nuestra religión del Futuro.

¹ Berger, John, *Corker's Freedom*, Methuen, Londres, 1964
(versión castellana: *La libertad de Corker*, Interzona, Buenos
Aires, 2015) [N. del Ed.].

Pablo Picasso

1881-1973

El tema de la sexualidad domina en el último período de la vida artística de Picasso. Al contemplar estas últimas obras, vuelvo a pensar en W. B. Yeats, cuando en sus últimos años escribía:

Piensas que es horrible que lujuria y odio
atraigan la atención de estos mis viejos años;
no eran plaga alguna en mi juventud:
¿qué más me queda que me incite al canto?¹

Pero ¿por qué se adecúa tan bien al medio de la pintura una obsesión como esta? ¿Por qué hace que la pintura sea tan elocuente?

Antes de intentar dar una respuesta, hemos de desbrozar un poco el terreno. El análisis freudiano, por más útil que pueda ser en otras circunstancias, no nos presta aquí gran ayuda porque se refiere primariamente al simbolismo y al inconsciente, mientras que mi pregunta tiene que ver con lo inmediatamente físico y lo evidentemente consciente.

Tampoco nos sirven de mucho, creo yo, los filósofos de lo obsceno —como el eminente Georges Bataille— porque, de nuevo, pero de forma diferente, tienden a ser demasiado literarios y psicológicos para poder responder a la pregunta.

Hemos de pensar sencillamente en el pigmento y en la apariencia de los cuerpos.

Las primeras imágenes jamás pintadas representaban cuerpos de animales. Desde entonces, la mayor parte de las pinturas, a lo largo y ancho del mundo, han representado cuerpos de un tipo o de otro. No quiero con esto restar importancia al paisajismo o a otros géneros posteriores, ni tampoco pretendo establecer una jerarquía. Sin embargo, si recordamos que el objetivo primario, básico, de la pintura es invocar la presencia de algo que está ausente, no es de sorprender que aquello que suele invocarse sean cuerpos. Es su presencia lo que necesitamos en nuestra soledad colectiva e individual para consolarnos, fortalecernos, animarnos o inspirarnos. Las pinturas son una compañía para nuestros ojos. Y la compañía suele asociarse a un cuerpo.

Consideremos ahora, aun a riesgo de caer en una simplificación colosal, las diferentes artes. La narrativa entraña acción: tiene un principio y un final en el tiempo. La poesía se dirige al corazón, a la herida, a los muertos: a todo lo que tiene su ser en el reino de nuestras intersubjetividades. La música trata de lo que está detrás de lo dado: lo inefable, lo invisible, lo ilimitado. El teatro restablece el pasado. La pintura trata de lo físico, lo palpable y lo inmediato. (Superar esto fue el problema insalvable al que se enfrentó el arte abstracto.) El arte más próximo a la pintura es la danza. Ambas provienen del cuerpo, ambas evocan el cuerpo, ambas son

físicas en el primer sentido de la palabra. Pero existe una diferencia importante entre ellas: la danza, como la narrativa y el teatro, tiene un principio y un fin y, por consiguiente, existe en el tiempo, mientras que la pintura es instantánea. (Siendo como es más obviamente estática que la pintura, al carecer frecuentemente de color y, por lo general, de marco, lo que la hace menos íntima, la escultura constituye una categoría en sí misma, una categoría que requiere otro ensayo.)

La pintura, pues, ofrece una presencia física palpable, instantánea, inquebrantable, continua. Es la más inmediatamente sensual de todas las artes. Cuerpo a cuerpo. Y uno de ellos es el del espectador. Esto no quiere decir que el objetivo de todas las pinturas sea sensual; en muchas, el objetivo es estético. Los mensajes que se desprenden de lo sensual varían de un siglo a otro según las diferentes ideologías. Igualmente cambia el papel de los sexos. Por ejemplo, las pinturas pueden representar a la mujer como un objeto sexual pasivo, como una compañera sexual activa, como alguien a quien temer, como una diosa, como un ser humano amado. Y, sin embargo, independientemente de cómo se utilice el arte de la pintura, el uso en sí mismo comienza con una profunda carga sensual que luego se transmite en una u otra dirección. Pensemos en una calavera, en un lirio, pintados, en una alfombra, en una cortina roja, en un cadáver, también pintados: en todos los casos, sea cual sea la conclusión, el inicio

(si la pintura está viva) es una conmoción de los sentidos.

Quien dice “sensual” —en lo que se refiere al cuerpo y a la imaginación humanos— dice también “sexual”. Y es aquí donde la práctica de la pintura empieza a volverse más misteriosa.

Lo visual juega un papel importante en la vida sexual de muchos animales e insectos. El color, la forma y el gesto visual alertan y atraen al sexo opuesto. Para los humanos, este papel de lo visual es todavía más importante, porque las señales no se dirigen solo a los reflejos, sino también a la imaginación. (Lo visual tal vez juega un papel más importante en la sexualidad de los hombres que en la de las mujeres, pero es algo difícil de valorar dado el alcance que tienen las tradiciones sexistas en la producción de imágenes.)

El pecho, los pezones, el pubis y el vientre son focos ópticos del deseo por naturaleza, y la pigmentación natural acrecienta su poder de atracción. Esto no suele decirse con la sencillez necesaria y se deja que caiga en el dominio del graffiti espontáneo en las paredes públicas, lo que no es sino un reflejo del peso de la moral puritana. La verdad es que todos estamos hechos así. En otros tiempos, otras culturas han subrayado el magnetismo y la centralidad de esas partes sirviéndose de los cosméticos. Unos cosméticos que añaden más color a la pigmentación natural del cuerpo.

Dado que la pintura es un arte que se adecúa al cuerpo, y dado que, a fin de llevar a cabo la función básica de la

reproducción, el cuerpo utiliza signos visuales que estimulan la atracción sexual, se entiende por qué la pintura nunca está muy alejada de lo erógeno.

Tintoretto pintó un lienzo, *Dama descubriendo el seno*, que hoy puede verse en el Museo del Prado. Esta imagen de una mujer descubriéndose el pecho es también una representación del don, del talento, de la pintura. Al nivel más elemental, la pintura (con todo su arte) imita a la naturaleza (con toda su astucia) al atraer la atención hacia un pezón y su areola. Dos tipos muy diferentes de “pigmentación” utilizados para el mismo fin.

Pero así como el pezón es solo una parte del cuerpo, así también su descubrimiento es solo una parte del cuadro. El cuadro es también la expresión distante de la mujer, el gesto de sus manos, todo lo contrario a lejano, los vaporosos ropajes, las perlas, el peinado, los cabellos sueltos en la nuca, la pared o la cortina color carne del fondo y, presente en todo él, el juego de los verdes y los rosas, tan del gusto de los venecianos. La mujer *pintada* nos seduce con todos estos elementos, sirviéndose de los medios visibles de la mujer real. Las dos son cómplices en la misma coquetería visual.

Tintoretto recibió este apodo porque su padre era tintorero. El hijo, aunque se apartó del oficio y pasó, consiguientemente, al reino del arte, fue, como lo son todos los pintores, un “coloreador” de cuerpos, de piel, de miembros.

Imaginemos este Tintoretto al lado de un retrato de

Giorgione, *Anciana*, pintado como medio siglo antes. Puestas juntas, las dos obras muestran que la relación peculiar e íntima existente entre el pigmento y la carne no entraña necesariamente una provocación sexual. Por el contrario, el tema del lienzo de Giorgione es la pérdida de ese poder de provocación.



David Douglas Duncan, *Picasso ojo de pez*, 1963.

Tal vez no haya palabras que consigan registrar como lo hace este cuadro la tristeza de la carne de una anciana, cuya mano derecha muestra un gesto tan similar y, al mismo tiempo, tan diferente del de la mujer pintada por Tintoretto. ¿Por qué? ¿Porque el pigmento se ha convertido en esa carne? Podría

ser así, pero no lo es exactamente. Más bien se diría que el pigmento ha pasado a ser lo que dice esa carne, su lamento.

Finalmente, pienso en un cuadro de Tiziano, *La vanidad del mundo*, conservado en Múnich, en el que una mujer se ha despojado de todas sus joyas (a excepción de la alianza) y de todos sus adornos. Los “perifollos” que ha rechazado por ser signos de la vanidad se reflejan en el enigmático espejo que sostiene en una mano. Pero incluso ahí, en el menos apropiado de los contextos, su cabeza pintada y sus hombros son una llamada de atención de su atractivo. Y el pigmento es lo que constituye esa llamada.

Así es el vínculo, antiguo y misterioso, entre el pigmento y la carne. Este vínculo permite que las Vírgenes con Niño, algunas de ellas grandes obras maestras, ofrezcan un tipo profundamente sensual de seguridad, además de placer, del mismo modo que confiere a las grandes *pietà* todo el peso de su dolor: el peso terrible de la esperanza imposible de que la carne vuelva a estar viva. La pintura pertenece al cuerpo.

La materia de los colores posee una carga sexual. Cuando Édouard Manet pintó *Almuerzo sobre la hierba* (un cuadro que Picasso copió muchas veces durante su última etapa), la obvia palidez de la pintura no se limita a imitar, sino que pasa a ser la desnudez evidente de las mujeres sentadas en la hierba. Lo que *exhibe* este lienzo es el cuerpo *exhibido*.

La relación íntima (el punto de contacto) entre la pintura y

el deseo físico que uno ha de extraer de las iglesias y de los museos, de las academias y de los juzgados tiene muy poco que ver con la especial textura mimética de los óleos, tal como expuse en mi libro *Modos de ver*.² La relación comienza con el acto de pintar, no con el medio. El punto de contacto puede producirse también en la pintura al fresco o la acuarela. Lo que cuenta no es la ilusión de que los cuerpos pintados sean tangibles, sino sus señales visuales, que sostienen una complicidad tan asombrosa con las de los cuerpos reales.

Tal vez ahora podamos comprender un poco mejor lo que hizo Picasso durante los últimos veinte años de su vida, lo que se vio impulsado a hacer y lo que, como podría esperarse, nadie había hecho antes igual.

Estaba envejeciendo, tenía más orgullo que nunca, amaba a las mujeres tanto como lo había hecho siempre y se enfrentaba al absurdo de su relativa impotencia. Uno de los temas jocosos más antiguos del mundo se convirtió en su obsesión, en su dolor e, igualmente, en un reto para su inmenso orgullo.

Al mismo tiempo, vivía en un extraño aislamiento del mundo: un aislamiento que, como ya he señalado en mi libro,³ no había escogido él mismo, sino que era una consecuencia de su inmensa fama. La soledad de este aislamiento no aliviaba en modo alguno su obsesión; por el contrario, lo alejaba cada vez más de cualquier otra preocupación o

interés. Estaba condenado, sin posibilidad de escape, a un solo objetivo, a una suerte de manía, que tomó la forma de un monólogo. Un monólogo que se dirigía a la práctica de la pintura y a aquellos pintores del pasado que admiraba o amaba o envidiaba. El monólogo trataba del sexo. Su humor cambiaba de una obra a otra, pero el tema era siempre el mismo.

Las últimas pinturas de Rembrandt, en particular los autorretratos, son proverbiales por cómo ponen en tela de juicio todo lo que el artista había hecho o pintado antes. Todo se ve bajo otra luz. Tiziano, quien murió casi tan viejo como Picasso, pintó hacia el final de su vida *El desollamiento de Marsias* y *La Piedad*, ambas en Venecia: dos extraordinarias últimas obras en las que la pintura como representación de la carne se enfría. En el caso de Rembrandt y en el de Tiziano, el contraste entre las primeras obras y las últimas es muy marcado, pero también hay una continuidad cuya base es difícil de definir en pocas líneas. Una continuidad del lenguaje pictórico, de referencia cultural, de religión y del papel del arte en la vida social. Esta continuidad matizaba y reconciliaba, hasta cierto punto, la desesperación de los dos pintores en su vejez: la desolación que sentían se convirtió en una sabiduría triste o en una súplica.

Con Picasso no sucedió lo mismo, tal vez porque, debido a múltiples razones, no se dio esa continuidad. En lo que al arte se refiere, él mismo había hecho mucho por destruirla. Y

no porque fuera un iconoclasta o porque no tolerara el pasado, sino porque odiaba las medias verdades heredadas de las clases cultas. La suya fue una ruptura en nombre de la verdad. Pero esta ruptura no tuvo tiempo de integrarse en la tradición antes de la muerte del pintor. Durante el último período de su vida, sus copias de los antiguos maestros —como Diego Velázquez, Nicolas Poussin o Eugène Delacroix— fueron un intento de encontrar compañía, de restablecer una continuidad rota. Y le permitían unirse a ellos. Pero ellos no podían unirse a él.

Y así, se quedó solo, como siempre lo hacen los viejos. Pero su soledad era irremediable, porque, como persona histórica, se separó del mundo de su tiempo, y, como pintor, de una tradición pictórica que se había continuado hasta él. Nada podía responderle, nada le forzaba, y, por ello, su obsesión se convirtió en un delirio: lo opuesto a la sabiduría.

El delirio de un viejo con respecto a la belleza de algo que él ya no puede hacer. Una farsa. Una furia. Y ¿cómo se expresa el delirio? (Si no hubiera sido capaz de seguir pintando cada día, se habría vuelto loco o habría muerto: necesitaba el gesto de pintar para demostrarse a sí mismo que estaba vivo.) El delirio se expresa volviendo directamente a aquel vínculo misterioso entre el pigmento y la carne, y a los signos que comparten. Es el delirio de ver la pintura como una zona erógena ilimitada. Pero los signos compartidos, en lugar de indicar un deseo mutuo, ahora solo exhiben el mecanismo

sexual. Toscamente. Con ira. Con blasfemia. Es esta una pintura que echa pestes contra su propio poder, contra su propia madre. Una pintura que insulta a lo que antes celebró como sagrado. Nadie había imaginado hasta qué punto la pintura podía ser obscena con respecto a sus propios orígenes, lo que es diferente a ilustrar obscenidades. Picasso descubrió cómo podría ser.

¿Cómo pueden juzgarse estas obras tardías? Quienes pretenden que son la cumbre del arte del pintor se muestran tan absurdos como siempre lo han sido los hagiógrafos de Picasso. Quienes las rechazan diciendo que no son sino las ampulosas repeticiones de un viejo saben muy poco del amor o de los apuros de los seres humanos.

Los españoles están muy orgullosos de su proverbial manera de soltar tacos. Admiran el ingenio de sus palabrotas y saben que proferirlas puede ser un atributo, incluso una prueba de dignidad.

Nadie había sido tan malhablado antes de que Picasso pintara estos lienzos.

¹ Yeats, W. B., *The Spur* [1939], en *W. B. Yeats: Selected Poetry*, Macmillan, Londres, 1968 [N. del Ed.].

² Berger, John, *Ways of Seeing*, BBC/Penguin Books, Londres, 1972 (versión castellana: *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2016) [N. del Ed.].

³ Se refiere al libro: Berger, John, *The Success and Failure of Picasso*, Penguin, Harmondsworth, 1965 (versión castellana: *Fama y soledad de Picasso*, Alfaguara, Madrid, 2013) [N. del Ed.].

Ossip Zadkine

1890-1967

Anoche, un hombre que buscaba piso y me preguntaba sobre el precio de los alquileres me dijo que había muerto Ossip Zadkine.

Un día en que yo estaba especialmente bajo de moral, Zadkine, para animarme, nos invitó a cenar en un restaurante. Cuando nos sentamos a la mesa y después de hacer la comanda, me agarró por el brazo y me dijo: "Recuerda que cuando un hombre se cae por un acantilado, casi sin la menor duda sonríe antes de tocar el suelo, porque eso es lo que su genio le dice que haga".

Espero que así haya sido en su caso.

No lo conocí bien, pero lo recuerdo vívidamente.

Un hombre menudo, de cabello cano y ojos brillantes, penetrantes, vestido con unos anchos pantalones de franela gris. Lo primero que llamaba la atención en él era su pulcritud, su forma de mantenerse limpio. Puede que parezca una manera rara de decirlo, como si nos estuviéramos refiriendo a un gato o a una ardilla. Y, sin embargo, lo extraño es que, después de un rato a su lado, empezabas a darte cuenta de que, de un modo u otro, son muchos los hombres que no se preocupan por su aseo. Zadkine era un hombre escrupuloso;

eso explica el extraño brillo de sus ojos, el hecho de que su abarrotado estudio, lleno de figuras, pareciera la cubierta recién baldeada de un barco, y el de que no hubiera cenizas o polvo de carbón ni debajo ni alrededor de la estufa, así se explican los puños limpios sobre sus manos de artesano. Pero también explica algo de sus rasgos no visibles: su certeza, la modestia de su alegría de vivir, el cuidado con el que hablaba de su “destino”, su manera de hablar de los árboles, como si tuvieran una biografía tan diferenciada y significativa como la suya.

Hablaba mucho. De lugares, de sus amigos, de aventuras que había vivido, de su vida, pero nunca, como hacen los egocéntricos puros, de *su opinión de sí mismo*. Cuando hablaba, miraba lo que estaba contando como si lo tuviera delante de las manos, como si fuera una hoguera en la que se estuviera calentando.

Muchas de las anécdotas las repetía a menudo. Como aquella de cuando llegó a Londres por primera vez, a los diecisiete años más o menos. Su padre lo había enviado a Sunderland a que aprendiera inglés y con la esperanza de que desistiera así de la idea de ser artista. Pero él logró llegar a Londres, sin trabajo y sin dinero, y abrirse camino. Lo cogieron en un estudio donde tallaban mobiliario para iglesias.

“En alguna iglesia del campo inglés hay un facistol con un águila que sostiene una Biblia sobre sus alas abiertas. Pues una de las alas la labré yo mismo. Es un Zadkine, sin firma. El

hombre que trabajaba a mi lado en el taller era un verdadero artesano inglés, un tipo de artesano que yo no había visto en mi vida. Siempre tenía una pinta de cerveza en su banco de trabajo, y se ponía gafas para trabajar, colgadas de la punta de la nariz. Un día aquel hombre me dijo: ‘Tu problema es que eres bajito. Nadie se creará que puedes hacer el trabajo. ¿Por qué no tallas una rosa para mostrarles que sí puedes?’. ‘Y ¿dónde la tallo?’, le pregunte. Él rebuscó debajo de su banco y sacó un trozo de madera de manzano, un hermoso pedazo de madera vieja, oscurecida por el tiempo. Y de esa madera tallé una rosa, con todos sus pétalos y varias hojas. La tallé tan finamente que, cuando la agitabas, los pétalos se movían. Y el viejo artesano tenía razón. En cuanto se acabó la tarea que había que hacer a toda prisa, tuve que irme de aquel taller. Fui a pedir trabajo a otros, pero me miraban escépticos. Era demasiado joven, demasiado menudo, y mi inglés dejaba mucho que desear. Pero entonces yo iba y me sacaba la rosa del bolsillo, y la rosa resultó ser más elocuente que yo. Por fin me dieron un trabajo.”

Estamos en su estudio, junto a una talla en madera temprana de un desnudo.

“A veces, miro alguna pieza mía y, cuando me doy cuenta de que es buena, toco madera o, más bien, me toco la mano derecha.” Cuando dice esto, Zadkine se toca el dorso de su pequeña mano derecha, como si estuviera tocando algo

infinitamente frágil, una hoja seca, por ejemplo.

“Antes pensaba que cuando me muriera me quemarían con todas mis tallas. Eso era cuando me llamaban ‘el escultor negro’. Pero ahora todas esas tallas están en museos. Y cuando me muera, me iré con algunas pequeñas terracotas en el bolsillo y unos cuantos bronce colgados del cinturón, como un buhonero.”

Sentados en un pequeño dormitorio que da al estudio, mientras bebemos una copa de un vino blanco del que está muy orgulloso y que se trae del campo a París, empieza a recordar.

“Una vez estaba con mi tío en el pueblo; tendría unos ocho años, por entonces. Mi tío era carpintero de ribera. Solían serrar troncos enteros desde el pie a la copa para hacer los tablonés, y los serraban a mano. El hombre en la parte levantada de la sierra parecía un ángel, porque estaba en alto. Pero era el hombre que estaba abajo el que me interesaba. Terminaba cubierto de serrín de la cabeza a los pies. Serrín fresco, resinoso, de modo que el hombre olía todo él a madera, y el serrín se le acumulaba hasta en las cejas. Cuando estaba en casa de mi tío solía ir a pasear solo por la orilla del río. Un día vi a un joven que remolcaba una barcaza. En la barcaza había una chica. Se estaban gritando muy enfadados. De pronto oí que el hombre utilizaba la palabra “coño”. ¿Te acuerdas de cómo te asustaba de niño oír ciertas palabras prohibidas? Bueno, pues así me asusté yo. Recordé haber

oído pronunciar esa palabra otra vez antes, y solo Dios sabe dónde aprendí que era una palabra prohibida. Iba por el pasillo entre la cocina y el comedor y, al pasar por delante de una puerta, vi a un chico del pueblo con una de nuestras criadas sentada en sus rodillas; le estaba desabrochando la blusa y dijo esa misma palabra.

“Corriendo a todo correr, me alejé del río y de los gritos de aquellos dos en la barcaza y me metí en el bosque. Entonces, me resbalé y me di de bruces contra el suelo.

Y fue allí, después de la caída, cuando mi genio me tocó con el dedo por primera vez en la manga. Y así, en lugar de seguir corriendo, me encontré diciéndome: voy a volver para ver por qué me resbalé. Volví y vi que donde había resbalado había arcilla. Y mi genio me tocó con el dedo en la manga por segunda vez. Me agaché y recogí un puñado de arcilla. Entonces caminé hasta un tronco caído, me senté en él y empecé a modelar una figura, la primera de mi vida. Me había olvidado del miedo. La figurita representaba a un hombre. Más tarde, en casa de mi padre, descubrí que también había arcilla en el jardín trasero.”

Son sobre las diez de una mañana de noviembre de hace siete años. La luz en el estudio es natural. Solo he pasado para recoger o a dejar algo. Es hora de trabajar, más que de charlar. Pero él insiste en que me siente un momento.

“Me preocupa mucho el tiempo —dice—; tú eres todavía

joven, pero algún día sentirás lo mismo. A veces veo un puntito negro ahí arriba, en una esquina del estudio, y me pregunto si tendré tiempo de hacer todo lo que tengo por hacer todavía: corregir todas las esculturas inacabadas. ¿Ves esa figura de ahí? Está bien hasta la cabeza. Pero la cabeza hay que volverla a hacer. Me paso el tiempo mirándolas. Finalmente, si eres escultor, apenas te queda espacio para tí: tus obras lo ocupan todo.”

La obra maestra de Zadkine sigue siendo su monumento a la ciudad de Róterdam, arrasada y vuelta a levantar. Esto es lo que escribió sobre ella:

Intenta abarcar el dolor inhumano infligido a una ciudad cuyo único deseo era el de vivir por la gracia de Dios y crecer de forma natural, como un bosque... También se concibió como ejemplo para las generaciones futuras.



Ossip Zadkine, *Ciudad destruida*, 1967.

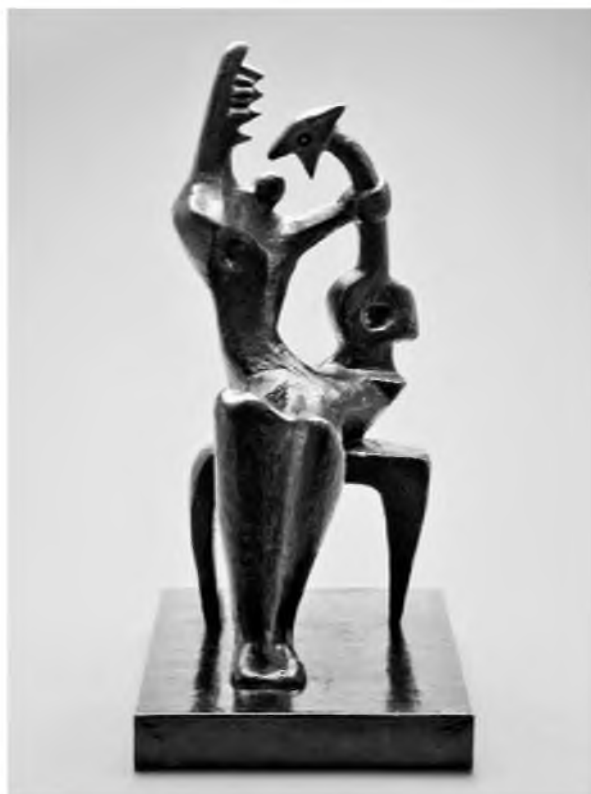
Henry Moore

1898-1986

La evolución de la escultura de Henry Moore constituye un ejemplo trágico de cómo las medias verdades sobre las que se basa gran parte del arte moderno terminan conduciendo a la esterilidad y —desde el punto de vista de la apreciación del arte— a una forma de autoengaño generalizado. Y digo trágico porque Moore es un artista con una mentalidad claramente honesta.

Treinta de sus nuevos bronce, de gran y pequeño formato, se exhiben hoy en las Leicester Galleries. Dos figuras tituladas *Rey y reina*, coronadas por lo que parece el asa de una jarra, con unos cuerpos que se dirían vaciados, prensados y aplanados como si fueran arenques ahumados, y unas manos, bastante naturales, que reposan en unos regazos, blandos y carentes de vida cual colchones, miran perdidamente al frente (sus ojos podrían enhebrarse como los ojos de las agujas), donde las masas de espectadores los admiran y hablan de “presencias”. Una madre con unas piernas esquemáticas, pero con una especie de llave inglesa por cabeza, sostiene a su hijo, que intenta morderle un pecho con el pico, y, por lo que parece, ya lo ha conseguido una vez, pues en el lugar del otro pecho tiene un agujero. Las *Tres figuras erectas* se asemejan a unos surtidores de gasolina. Una mujer recostada: un conglomerado de formas óseas que en

ciertos puntos parecen forradas de arpillera. Claro que es muy fácil hacer burla de cualquier cosa un poco imaginativa. Pero la extrañeza, la inventiva, de estas obras, carece de todo sentido. Sus distorsiones no interpretan o clarifican la estructura de lo que representan, sino que son arbitrarias e inconsistentes (un brazo real y un pecho que parece un cartabón); su impacto emocional no es evidente y muchas veces es tan contradictorio que se vuelve cómico; su simbolismo es tan impreciso que no vale la pena ni mencionarlo. Uno acaba por darse cuenta de que no son las distorsiones las que fascinan, sino el hecho de que ninguna parte guarda relación alguna con la vida. Y entonces, cuando lo piensa con más detenimiento, empieza a ver qué es lo que ha fallado.



Henry Moore, *Madre e hijo*, 1953.

Muchas veces se ha elogiado a Moore como artesano. Y en verdad es un artesano con una sensibilidad y una delicadeza extraordinarias. Sus primeras figuras y piezas abstractas funcionaban conforme a la teoría de “fidelidad al material” y son unos objetos muy agradables: gustosos al tacto, interesantes porque revelan de una forma tan clara la

naturaleza de la madera o de la piedra en las que están labrados y admirables por la técnica y la delicadeza de su ejecución. Pero un artista tiene que hacer algo más que crear un *objeto*. El artesano crea un objeto, por lo general un objeto útil. El artista crea una imagen. Un objeto no es más que el objeto mismo. Una imagen conecta con algo diferente a sí misma y lo comenta. El interés fundamental del artesano lo constituye aquello que está manufacturando; el interés fundamental del artista es su visión, una visión que aquello que está creando debe expresar. Moore nunca tiene en cuenta esta distinción básica. Siempre deja que domine la cosa que está creando. A medida que su imaginación ha ido demandando más drama y más tensión, sus "objetos" se han ido haciendo menos agradables, más torturados, más fantásticos, pero no por ello se acercan más a ser imágenes que conectan con otras cosas, que las comentan. No pasan de ser simples objetos con curiosos parecidos: *objects trouvés* fabricados.

Muchas de las características de la obra de Moore confirman este argumento: el hecho de que sus obras impresionan más cuando se las ve desde muy cerca (desde tan cerca que no se puede establecer comparación alguna con otras cosas), cuando pierden todo sentido de la escala y se convierten en un mundo cerrado en sí mismo; el hecho de que el propio Moore, en sus dibujos, sitúe con tanta frecuencia sus esculturas en planos vacíos; la similitud tantas

veces mencionada de su obra con objetos naturales, huesos, troncos de árboles, objetos arrastrados por el mar; el hecho de que los dibujos de Moore (en los que sí parecen interesarle la visión “externa”) tengan tan poca relación creativa con su escultura.

La gran popularidad de Moore, al igual que la de Graham Sutherland, puede explicarse en gran medida por la moda actual, una moda intelectual y sentimental, de proyectar las crisis de conciencia e introspección en los intemporales procesos de la naturaleza. En cierto modo es un consuelo perderse en los siglos, esconderse en la roca de la eternidad... O, más bien, tal vez, de la misma manera que es un consuelo dejar todos los problemas del mundo a la “Evolución”.

Finalmente, recomiendo al lector con todas mis fuerzas que no deje de ir a la Beaux Arts Gallery a ver los bajorrelieves y dibujos de Raymond Mason, un escultor de gran talento al que le interesan los seres humanos en su lucha cotidiana con su entorno, en lugar de volver atrás y emular a los fósiles.

En el pasado, hice unas críticas muy duras de algunas de las exposiciones de Henry Moore, y todavía hoy no reniego de ellas. Sin embargo, tanto el crítico como el lector han de tener siempre en cuenta que el artista continúa con su trabajo: que su perspectiva es la de toda su obra. Moore ha

producido recientemente un bronce que sugiere que ha salido de un período difícil y que restablece su pertinaz fuerza como artista. La obra titulada *Guerrero caído*, que forma parte de una muestra colectiva excepcionalmente buena expuesta en las Marlborough Galleries, no está del todo lograda, pero está bien forjada y es trágicamente conmovedora, admirable. El hombre, desnudo, a excepción del escudo redondo que lleva en la mano, está cayendo igual que... igual que un hombre que cae para no volver a levantarse. Es, en todos los sentidos de la palabra, la escultura más vulnerable que haya hecho Moore hasta el momento. Intencionadamente vulnerable, pues la figura ha sido modelada de una forma sinuosa al tiempo que realista: no son estas piernas que aguanten como un hueso o un cerro, y las hinchazones del torso no son distorsiones estéticas, sino físicas, el resultado de las heridas sufridas; y es también vulnerable porque, en cuanto obra de arte, es abierta y directamente emotiva. Nadie más se atreverá a decirlo, pero esta obra es, estoy seguro de ello, la protesta de Moore contra la Guerra Nuclear. No está del todo lograda, porque la cabeza del hombre —al igual que las cabezas anteriores de Moore, esas cabezas de piedra horadadas muy formalizadas— es inconsistente con el resto de la figura. Es fácil entender el dilema de Moore aquí. Quería que el hombre fuera anónimo, y era profundamente consciente de que corría el peligro de caer en el sentimentalismo. Pero lo que ha hecho no es solucionar el problema, sino obviarlo. Si Moore

fuera un artista clásico, como Oleksandr Arjipenko (que en la misma muestra exhibe un *Desnudo sentado* bellísimo), podría haber logrado la anonimia generalizando todas las formas, aunque en ese caso también habría tenido que cambiar la pose del momento en el que la figura, todavía cayendo, toca el suelo y empieza a rodar. Tal como está, la única manera de preservar la anonimia habría sido buscar lo que hay de típico en una cabeza concreta, tal como hizo Auguste Rodin y, en realidad, como lo ha hecho el propio Moore en el resto del cuerpo. No obstante, es una obra importante, admirable. Y aprovecho para hacer una sugerencia práctica: ¿no se podrían exponer los estudios preparativos de la obra de Moore en el contexto de la Campaña para el Desarme Nuclear?



Henry Moore, *Guerrero caído*, 1956-1957.

Se diría que las manos pertenecen a una persona mayor. Puede que a una mujer. Manos, cabe imaginar, que han trabajado en el huerto, hecho coladas, cocinado, planchado, consolado y vestido a criaturas, alimentado a más y lavado muchas cabelleras.

Estas manos forman parte de un dibujo, una copia de un detalle de la famosa *pietà* de Giovanni Bellini. Al igual que en el cuadro original, la cabeza de María está girada hacia la del Cristo muerto, como si las dos cabezas estuvieran unidas mejilla con mejilla por una bisagra, y la muerte grabada en una hubiera impreso el dolor en la otra. María agarra la mano de Cristo y enmarca entre el índice y el pulgar el agujero que el clavo ha horadado en la carne.

La copia es fiel, pero libre, inteligentemente dibujada y llena de sentimiento por ese vínculo agónico entre la madre y el hijo. Se trata de un dibujo de Henry Moore realizado en 1975.

Cinco años después de su muerte, intento liberarme de los estereotipos y clichés que rodean a la obra de Moore. Estos clichés son, en parte, el resultado de su prestigio, al haber sido el artista británico más importante internacionalmente del siglo xx; en parte, son la consecuencia de tantas fotografías en papel cuché de figuras agujereadas, reclinadas, expuestas en espacios culturales a lo ancho y largo del mundo; y, finalmente son, en parte, un producto del resentimiento que caracteriza a gran parte de los creadores de

opinión de la posmodernidad.

La posmodernidad ha aislado el presente de cualquier futuro. Y los medios de comunicación cotidianos han contribuido separándolo del pasado. Lo que significa hoy que la opinión de la crítica parece muchas veces huérfana y es incapaz de ver más allá de unos prejuicios oportunistas y estridentes.

Quiero hacer una pregunta difícil, pero esencial y, por ello, también sencilla: ¿de qué trata el arte de Moore? ¿Qué verá el mundo en su escultura en el futuro? La fotografía de esas manos puede ayudarnos a encontrar una respuesta.

A lo largo de la historia, el tema más común de la escultura ha sido el cuerpo humano. El vínculo es el sentido del tacto. El tacto es el más corpóreo de los cinco sentidos corporales, y las esculturas exigen que se las toque. A largo plazo, nada cambiará esta situación. Está inscrito en la imaginación humana que la escultura debe proyectarse hacia nuestro cuerpo. (Puede que la obra de Constantin Brancusi sea la demostración plástica más hermosa de esta tendencia inherente a la forma escultórica de anhelar el soplo de vida, de convertirse en cuerpo.)

La mayor parte de la escultura de Henry Moore muestra un interés especial por el cuerpo femenino. Los padres y los guerreros llegaron más tarde, pero solo estaban de paso. Al principio y al final está la mujer. ¿Vista cómo? ¿Vista y soñada cómo qué? ¿Atendiendo (como debe todo arte que se digne)

a qué obsesión?

Sus dibujos más tempranos de modelos ya nos dan alguna clave. Con su indagación del volumen, en particular, diferenciándolo del contorno y el gesto, con su empeño por darles solidez, son claramente los dibujos de un hombre completamente decidido a ser escultor. Pero indican algo más. Indican que este artista quiere *agarrar* el cuerpo que está dibujando. No se limita a querer leerlo y registrarlo, como, pongamos, *podría* haberlo hecho Rafael. Toda su energía va dirigida a marcar el papel de tal manera que el cuerpo parezca tangible, aprehensible. No es su apariencia lo que le obsesiona, sino su existencia; su presencia, y no su mensaje. Quiere que la figura esté *ahí*, con anterioridad a toda lectura de los signos que pueda emanar.

Sus primeras esculturas en piedra, realizadas en la década de 1930, en las que los críticos vieron una influencia azteca, influencia derivada de su intenso estudio de la colección de arte mexicano del British Museum, expresan la misma esperanza y la misma necesidad. La joven representada en *La chica de las manos cruzadas* se agarra a sí misma, como si buscara en su propia solidez una prueba de su existencia. La cabeza y los hombros maravillosos, esculpidos en alabastro de Cumberland, muestran dos brazos que forman un círculo y dos pechos que se husmean buscando compañía. Es como si se abrazara a sí misma, excepto por el hecho de que tal cosa sugiere algo demasiado lastimoso, demasiado

narcisista. Estas esculturas no pueden dar pena porque preceden al lenguaje normal de la emoción. Son anteriores al sentimiento. La coherente minimización de los rasgos de la cara (ojos, boca, barbilla, etc.) acentúa esa falta de articulación que podríamos denominar preverbal.

Las primeras esculturas geométricas, no figurativas, de Moore producen una impresión semejante de presencia, inconfundible y tranquilizadora, pero muda. Tienen muy poco o nada que ver con un objeto. Todas poseen una suerte de calor corporal.

Así que, ¿dónde estamos? Estamos frente a unas mujeres cuya presencia física, cuyo volumen y cuyo calor lo es todo. De encerrar algún erotismo, este no se dirige a los hombres ni a la sexualidad masculina. (El arte de Moore siempre ha sido capaz de eludir la prohibición puritana.) Más bien, se trata de un recuerdo vago de una experiencia en la que todo era erótico y no había nada identificable.

El tema de la madre y el hijo apareció enseguida. Hay un dibujo de 1933 en el que el niño está acurrucado en la guarida que forman los brazos de su madre, como un animalillo invernando. Hay una pieza de 1936 labrada en piedra en la que la madre y el niño se asemejan a los nudillos y el pulgar de un solo puño cerrado, sus ojos, pequeñitos e insignificantes, como los agujeros de los gusanos en la arena. Obras de este tipo anuncian el tema principal de los

cincuenta años de creatividad que estaban por venir. Durante toda su vida, Moore indagó —hacia atrás— a fin de encontrar una manera de expresar la experiencia infantil del cuerpo materno.

Así dicho, el proyecto suena bastante sencillo, y, sin embargo, es muy fácil interpretarlo erróneamente. La originalidad de la obsesión de Moore y de su manera de satisfacerla hace difícil la tarea de describirla. A veces es más fácil hacer una cosa que hablar de ella.

El psicoanálisis ha tenido una influencia considerable en el arte de nuestro siglo, y, sin embargo, a Moore, cuyo tema elegido era la relación básica, fundamental entre madre e hijo, apenas le interesó la teoría psicoanalítica. No le fascinaba la emoción, sino el tacto; no le fascinaba el inconsciente profundo, sino las superficies y lo táctil.

Imaginemos un bebé transportado, como lo hacen en África, a la espalda de la madre, la mejilla de la criatura entre los omóplatos de ella, o, a veces, más abajo, contra la parte baja de su espalda. La superficie de esta espalda, al igual que un pasto para el tacto de la criatura, es el campo creativo de cientos de esculturas de Moore. Dormir recogido en la parte interior del codo, la mejilla contra el hombro redondeado de la madre, es otra experiencia táctil básica de su arte. Como lo es también la experiencia de las rodillas, las piernas ligeramente separadas, entre las cuales se tiende la criatura para lavarla o cambiarla. Dejo para el final la experiencia táctil del

pecho, pues es la más clara. En francés se utiliza la misma palabra para el pecho y para el útero (*sein*). En los dibujos y en las figuras en arcilla, Moore jugó a veces con esta dualidad, tan profundamente grabada en nuestra infancia, pero que la percepción adulta puede olvidar.

Aquí llegamos, no obstante, al aspecto más complejo y, en cierto sentido, más paradójico de su arte. A fin de expresar estas viejas experiencias preverbales, mudas, Moore no eligió (o inventó) un lenguaje escultórico primitivo, como Jean Dubuffet, por ejemplo. Por el contrario, eligió un lenguaje clásico que mantenía una continuidad con Praxíteles, o con el Renacimiento o con los bronce de Benín. Su extraordinaria capacidad, en sus mejores momentos, para capturar la tensión de una forma (la energía que empuja de dentro afuera) y, al mismo tiempo, mantener esta forma siempre sorprendente cuando el espectador la rodee para descubrir el *otro* lado, es una capacidad que proviene de un dominio artístico altamente sofisticado y tradicional. A los ochenta años seguía esforzándose por dibujar árboles o corderos como los habrían dibujado Andrea Mantegna o Théodore Géricault. Era tanto un innovador —porque introdujo en la escultura un aspecto totalmente nuevo de la experiencia táctil— como un tradicionalista. Y esta era la única manera de hacer lo que quería hacer.

Si hubiera inventado un lenguaje primitivo, las experiencias expresadas habrían quedado aisladas en la infancia.

Algunas obras habrían traído a la mente recuerdos de cosas olvidadas, pero esos recuerdos reencontrados no podrían ser nunca universales. No habrían pasado de ser locales e infantiles. Lo que quería hacer Moore —o lo que el espíritu de su obsesión le obligó a hacer— era crear un espacio para lo infantil en el seno de una visión clásica del cuerpo humano. Incluir lo infantil no como una anécdota o una circunstancia —con una sola excepción, las más profundamente maternales de sus figuras son aquellas en la que no hay niño alguno presente—, sino mediante la evocación de una manera especial de tocar las formas y ser tocado por ellas.

Sus figuras, por pequeñas que sean, parecen gigantescas. ¿Por qué? Han sido imaginariamente percibidas por unas manos diminutas. Sus superficies parecen paisajes porque se han sentido muy próximas. Sus conocidos agujeros y huecos son lugares para sentirse protegido, acunado, acariciado. El arte de Moore nos recuerda, más que el de cualquier otro artista, que somos mamíferos.

El que el tema recurrente en su obra sea la infancia no significa, por supuesto, que haya que considerar todo lo que hizo Moore bajo esa luz. El tema recurrente de Antoine Watteau era la muerte; el de Auguste Rodin, la sumisión; el de Vincent van Gogh, el trabajo; el de Henri de Toulouse-Lautrec, la frontera entre la risa y la compasión. Hablamos aquí de unas obsesiones que determinan los gestos y las percepciones de los artistas en toda su obra, aun cuando su

atención consciente esté en otro lado. Una especie de sesgo o tendencia de la imaginación. La manera en la que la obra de los artistas se inclina hacia un tema en el que él o ella se sienten a gusto.

La obra de Moore fue muy desigual. En mi opinión, produjo sus esculturas más flojas en el período en el que su obra tenía más demanda y no había crítico que la pusiera en cuestión. Recuerdo que hacia el final de la década de 1950 estuve a punto de perder mi trabajo en el semanario *New Statesman* por haber tenido la osadía de escribir una dura crítica de su última obra en ese momento.¹ Se me consideraba un “traidor a la patria”.

Gracias a ese tema subyacente de la experiencia preverbal, su obra se prestaba a un tipo especial de apropiación cultural. Era fácil llenarla de palabras y así podía ser cualquier cosa para todo el mundo. Su universalidad se convirtió en una excusa para los usos más diversos. Una figura de Henry Moore pasó a ser el símbolo de la revista *Time-Life* y, al mismo tiempo, de la Unesco.

No era la primera vez que sucedía algo así en la historia del arte. La moda y las Bellas Artes tienden a ser compañeras de baile. Solo en su segunda vida, después de su primera muerte, puede una obra insistir en sus propios términos.

Durante las décadas de 1950 y 1960 a Moore le distrajo la ambición. O, más bien, pues en realidad siempre fue un

hombre modesto, las ambiciones que otra gente tenía puestas en él distrajerón su arte. Perdió de vista su obsesión y su lenguaje obsesivo se volvió retórico. No emanaba energía. *Rey y reina* (1952-1953) es para mí un ejemplo perfecto de este período, muy productivo al tiempo que relativamente estéril.

En comparación, el último período de la vida activa de Moore, y sobre todo bien entrado en los setenta y ya cumplidos los ochenta años, fue de una riqueza incomparable. Ahí se une a Tiziano o a Henri Matisse en el sentido de que su obra se hace acumulativa, y sus últimas obras constituyen su culminación. Al final encontró, y magníficamente, una manera de volver a lo que siempre esperó encontrar.

Tomemos la pieza *Madre e hijo sentados* (1983-1986). La madre está sentada. Uno de sus brazos parece el brazo de una butaca, sobre el que el niño mantiene el equilibrio al igual que esa semilla que en México llaman frijol saltarín. Su otro brazo está relajado y su mano casi naturalista está suspendida sobre el regazo. Las dos caras carecen de rasgos. Los dos “rasgos” que tiene la escultura están en otro lado. Uno es el pezón de su pecho izquierdo, que no sobresale, sino que es un agujero similar a la boca de una botella que tuviera capacidad sensitiva; y el otro es la protuberancia en la cara del niño, que parece el tapón que va a tapar ese agujero, un parche para esa herida, una vida para ese alimento.

No me gustan los juegos de palabras, pero cuando intento

examinar las emociones que genera esta última o casi última escultura de Henry Moore, no puedo evitar pensar en la palabra “momia”.² A excepción, tal vez, de la mano de la madre sobre el regazo, todas las formas parecen recubiertas, vendadas, envueltas como las de los muertos egipcios. Envueltos para su eterna supervivencia. Se da la misma sensación con respecto a lo que está dentro, la misma urgencia. La escultura, claro, no está en posición erecta, ni rígida en el interior de su carcasa, y no consta de una sola figura, sino de dos. Pero los miembros y los cuerpos están vendados, compuestos, manipulados de forma parecida. En este caso, no para ocultarlos y protegerlos, sino para que su nueva superficie exterior se parezca al primer plano del primer cuerpo que tocamos en nuestra vida.

El último rito de la ceremonia funeraria egipcia era la apertura de la boca. El hijo del fallecido, o un sacerdote, abría solemnemente la boca de la momia, y este acto permitía a la persona muerta, que estaba en el otro mundo, hablar, oír, moverse, ver. En la última gran obra de Henry Moore, la boca se ha transformado en el pezón de la madre.



Henry Moore, *Madre e hijo sentados*, 1983-1986.

¹ Se refiere al artículo que aparece como primera de las tres partes de este capítulo dedicado a Moore: "Piltdown Sculpture", *New Statesman and Nation*, 48, núm. 1199, Londres, 27 de febrero de 1954 [N. del Ed.].

² El inglés *mummy* significa tanto "momia" como "mamá", o mejor "mami" [N. de la T.].

Peter Lázsló Péri

1899-1967

Sabía de Peter Péri desde 1947. Por entonces, él vivía en Hampstead, y yo solía pasar por delante de su jardín, donde tenía expuestas sus esculturas. Yo era estudiante de Bellas Artes y acababan de licenciarme del ejército. Las esculturas me impresionaban no tanto por su calidad —en esa época, muchas otras cosas me interesaban más que el arte— como por su rareza. Parecían de otro lugar, extrañas. Recuerdo las discusiones que tenía con mis amigos sobre aquellas esculturas. Ellos decían que eran toscas, rudimentarias. Yo las defendía porque percibía que eran obra de alguien totalmente distinto de nosotros.

Más tarde, entre 1952 y 1958 más o menos, llegué a conocer a Peter Péri bastante bien y me interesé más por su obra. Pero siempre me interesó más el hombre que el artista. Para entonces se había trasladado a Camden Town, donde vivía bastante pobremente en los antiguos Candem Studios. Hay ciertos aspectos de Londres que siempre asociaré a él: los troncos de los árboles negros de hollín y desnudos de hojas en invierno, las inamovibles verjas negras de las aceras, el cielo semejante a una piedra grisácea, las calles vacías al anochecer y las hileras de casas miserables que se abren directamente sobre ellas, cierta aspereza en la garganta; y luego el frío de su estudio y la escasez de su aprovisionamiento de

café, con el que, sin embargo, era extremadamente generoso. Muchas de sus esculturas eran sobre esos mismos aspectos de la ciudad. Así que ni siquiera dentro del estudio te sentías del todo a cubierto. En una de las esquinas había una cama que no habría sido muy diferente de un banco de calle de no ser por el estante de libros que tenía encima. Siempre tenía las manos sucias, como si trabajara día y noche en las calles. Solo la estufa de leña daba un poco de calor, y sobre ella, al calor, siempre había una de esas antiguas cafeteras de cobre.

A veces le sugería que fuéramos a comer a algún restaurante. Casi siempre rechazaba mi invitación. En parte, por orgullo —un orgullo que rayaba en la arrogancia—, y, en parte, posiblemente, porque además era sensato: se había hecho a una dieta extremadamente exigua de sopa de verduras y pan negro, y no quería que comer más y mejor le confundiera. Sabía que tenía que seguir llevando una vida de extranjero.

Su cara: al mismo tiempo lúgubre y apasionada. Ancha, de frente baja y una nariz enorme, labios gruesos, barba y bigote, como si fueran prendas suplementarias que lo mantenían caliente, y una insistente forma de mirar. Tenía una piel áspera, y la aspereza se hacía más evidente porque nunca estaba muy limpia. Era el tipo de cara cuyas facciones y la experiencia que deja entrever pueden encontrarse en cualquier gueto, judío o de otro tipo.

La arrogancia y la insistencia de su mirada solían atraer a

las mujeres. En su cara llevaba un pasaporte a un mundo alternativo. En este mundo, que se había visto forzado a abandonar físicamente, pero que llevaba con él metafóricamente —como embutido en una mochila a su espalda—, él era viril, sabio y estaba cargado de experiencia.

Muchas veces me lo encontraba en mítines políticos. A veces, cuando yo mismo era el orador, lo reconocía entre el montón de caras por la boina negra. Solía hacer preguntas, soltaba sonoras exclamaciones y musitaba para sí; en ocasiones se iba del acto antes de que terminara. De vez en cuando, él, mis amigos y yo nos reuníamos por la noche y seguíamos hablando de las cuestiones que se habían debatido antes. Lo que nos decía o lo que podía explicar siempre era incompleto. No era tanto un problema de lenguaje (cuando se excitaba hablaba en un inglés casi incomprensible) como de su valoración de nosotros, su público. Consideraba que nuestra experiencia era insuficiente. No habíamos estado en Budapest cuando la Revolución Soviética. No habíamos visto cómo había sido derrotado Bela Kun, tal vez innecesariamente. No habíamos estado en Berlín en 1920. No entendíamos hasta qué punto se había traicionado la posibilidad de una revolución en Alemania. No habíamos sido testigos primero del avance subrepticio del nazismo y después de su aterrador triunfo. Ni siquiera sabíamos lo que suponía para un artista tener que abandonar todo el trabajo de los primeros treinta años de su vida. Puede que algunos de

nosotros fuéramos capaces de imaginarlo, pero en este campo Péri no creía en la imaginación. Y así, siempre se detenía antes de terminar de decir lo que se proponía, mucho antes de desvelar la totalidad del microcosmos que llevaba a su espalda.

Yo le hacía muchas preguntas. Pero hoy tengo la sensación de no haberle hecho todas las que debería haberle hecho. O, al menos, de no haberle hecho las preguntas pertinentes. Sea como fuere, no soy la persona indicada para describir los grandes acontecimientos históricos que condicionaron su vida. Es más, no conozco a nadie en Londres que pueda hacerlo. Puede que en Budapest quede algún testigo todavía, pero la mayor parte de ellos han muerto, la mayoría asesinados. Solo puedo hablar de mi impresión de él, una impresión incompleta, falta de datos, y, sin embargo, sorprendentemente entera.

Peter Péri era un exilado. Y por arrogancia, por obstinación y, a veces, por astucia, nunca abandonó ese papel. Si se le hubiera ofrecido algún tipo de reconocimiento como artista, como hombre de una integridad intachable o como militante antifascista, tal vez hubiera cambiado. Pero no se le ofreció. Hasta un artista como Oskar Kokoschka, pese a su fama y sus importantes seguidores en la Europa continental, fue ignorado y desairado cuando llegó a Inglaterra en calidad de refugiado. Péri disfrutó de menos privilegios. Cuando llegó, era un militante comunista judío sin un céntimo en el

bolsillo y con un vago renombre como artista constructivista. Para cuando yo lo conocí, ya no era ni lo primero ni lo último, pero se había convertido en el eterno exilado, porque solo así podía mantenerse fiel a lo que había aprendido y a aquellos que se lo habían enseñado.

En mi novela *Un pintor de hoy*¹ traté algo de lo que significa ser un exilado como Péri. El protagonista de esta novela es un pintor húngaro de la misma generación que Péri. En algunos aspectos, el personaje guarda un estrecho parecido con él. Hablamos mucho de la novela mientras la estaba escribiendo; le entusiasmaba la idea. Pero no sé qué le pareció el producto final. Probablemente le pareció mal. Pero aunque hubiera pensado lo contrario, le habría resultado imposible decírmelo. Para entonces, el hábito de sufrir la inaccesibilidad, al igual que el de alimentarse de una aguada sopa de verduras, estaba ya demasiado fuertemente arraigado en él.

Tal vez debería añadir que el personaje de Janos Lavin en la novela mencionada no es en sentido alguno un *retrato* de Péri. Algunos rasgos de Lavin están tomados de otro emigrado húngaro, Frederick Antal, el historiador del arte de quien más he aprendido a escribir sobre arte. Y otros aspectos eran puramente ficticios. Lo que tienen en común Lavin y Péri es la profundidad de su experiencia del exilio.

La obra de Péri es muy desigual. Su obstinación levantó una barrera contra toda crítica, incluso contra todo

comentario, y por eso, en cierto modo, no evolucionó como artista. Fue un mal juez de su obra. Podía producir obras de una banalidad y una tosquedad absolutas. Pero al mismo tiempo era capaz de producir obras vibrantes, llenas de humanidad. No me parece importante catalogar cuáles son de un tipo y cuáles del otro. El espectador tendrá que decidir por sí mismo. Sus mejores obras expresan aquello en lo que creía. Puede que esto parezca un logro pequeño, pero en realidad es algo muy poco frecuente. La mayoría de las obras que se producen son cínicas o hipócritas, o tan difusas que llegan a ser absurdas.

Peter Péri. Su presencia en mi cabeza mientras escribo estas líneas es muy fuerte. Un hombre al que nunca llegué a conocer bien. Un hombre, a decir verdad, que nunca se fio completamente de mí. Yo hice todo lo que pude por ayudarlo y animarlo, pero eso no disminuyó sus sospechas. Yo no había pasado las pruebas que él y sus amigos habían tenido que pasar en Budapest y en Berlín. Yo era un ser relativamente privilegiado en un país relativamente privilegiado. Yo defendía algunas de las opiniones políticas que él había abandonado, pero las defendía sin haber tenido que hacer frente ni a una mínima parte de las consecuencias que él y sus amigos habían experimentado y sufrido. No era que desconfiara de mí: sencillamente se reservaba el derecho de la duda. Era una duda tácita que yo leía en sus ojos sagaces, siempre medio cerrados. Puede que tuviera razón en dudar

de mí. No obstante, si hubiera tenido que enfrentarme a las pruebas a las que Péri tuvo que hacer frente, su ejemplo, creo yo, me habría ayudado. El efecto de su ejemplo habría hecho, tal vez, innecesarias sus dudas.

Péri sufrió mucho. Y gran parte de su sufrimiento era una consecuencia directa de su actitud personal y de su propia manera de actuar. Lo que le aconteció no era del todo arbitrario. Rara vez fue una víctima pasiva. Algunos dirían que sufrió innecesariamente, porque podría haber evitado gran parte de ese sufrimiento. Pero Péri vivió conforme a las leyes que le imponía su propia necesidad. Creía que tener razones de peso para despreciarse a sí mismo sería lo peor que le podría suceder. Esta creencia, que no era una idea ilusoria, era la medida de su nobleza.

¹ Berger, John, *A Painter of Our Time*, Secker & Warburg, Londres, 1958 (versión castellana: *Un pintor de hoy*, Alfaguara, Madrid, 2002) [N. del Ed.].

Alberto Giacometti

1901-1966

Una semana después de la muerte de Giacometti, la revista *Paris Match* publicó una extraordinaria fotografía que había sido tomada nueve meses antes. En ella aparece Giacometti cruzando solo, bajo la lluvia, una calle de Montparnasse cercana a su estudio. Se protege la cabeza bajo la gabardina, pero sin sacar los brazos de las mangas, lo que le obliga a encorvar los hombros, invisibles bajo la gabardina.

El efecto inmediato que produjo esta fotografía en el momento de su publicación se debió a que mostraba la imagen de un hombre extrañamente despreocupado por su bienestar. Un hombre que llevaba unos pantalones arrugados y unos zapatos viejos, mal preparado para la lluvia. Un hombre cuyas preocupaciones no tenían en cuenta el cambio de las estaciones.

Pero lo que hace que esta fotografía sea extraordinaria es que sugiere mucho más sobre el carácter de Giacometti. La gabardina parece prestada. Se diría que no lleva nada debajo, salvo los pantalones. Tiene el aspecto de un superviviente, pero no en un sentido trágico. Está hecho a la situación; “como un monje”, diría yo, especialmente dado que la forma en la que se cubre la cabeza con la gabardina sugiere una capucha frailuna. Llevaba su pobreza simbólica con mucha más naturalidad que la mayoría de los monjes.



Henri Cartier-Bresson, *Alberto Giacometti*, París, 1961.

La obra de los artistas cambia cuando mueren. Y al final nadie recuerda cómo eran en vida. A veces se puede saber lo que sus contemporáneos tenían que decir sobre la obra de tal o cual artista. Las diferencias de énfasis y de interpretación

son en gran medida una cuestión de desarrollo histórico. Pero la muerte del artista constituye también una línea divisoria.

No creo que haya habido otra obra que haya cambiado más después de la muerte del artista que la de Giacometti. Dentro de veinte años, nadie comprenderá este cambio. Parecerá que su obra ha vuelto a la normalidad, aunque, en realidad, se habrá convertido en algo diferente: constituirá un testimonio del pasado, en lugar de ser, como lo ha sido durante los últimos cuarenta años, una posible preparación para algo que habría de llegar.

La razón por la que la muerte parece haber cambiado la obra de Giacometti de una forma tan radical es que esta tenía mucho que ver con un tipo de conciencia de la muerte. Es como si esta confirmara su obra; es como si uno pudiera colocar sus obras en una línea que condujera hasta su muerte, la cual no sería tan solo una interrupción o el fin de dicha línea, sino que, por el contrario, constituiría el punto de partida para leerla, para apreciar la obra a la que el artista consagró su vida.

Se podría argumentar que después de todo nadie había creído que Giacometti fuera inmortal. Su muerte era algo predecible. Y, sin embargo, es precisamente esta la que lo cambia todo. Mientras estaba vivo, su soledad, su convicción de que nunca se podría llegar a conocer a nadie, no era más que el punto de vista que él escogió, un punto de vista que

implicaba una crítica contra la sociedad en la que vivía. Pero ahora lo ha demostrado con su muerte.

Todo esto puede sonar muy extremo, pero pese al relativo tradicionalismo de sus métodos, Giacometti era un artista extremo. Comparados a él, los neodadaístas y otros iconoclastas actuales no son más que unos escapatistas de lo más convencional.

La proposición última en la que Giacometti basó toda su obra de madurez consistía en la imposibilidad de llegar a compartir la realidad con alguien, y a él lo único que le interesaba era la contemplación de la realidad. Por eso, creía que era imposible que una obra estuviera terminada. Por eso, el contenido de cualquiera de sus obras no es la naturaleza de la figura o la cabeza retratada, sino la historia incompleta de su contemplación *por parte del artista*. El acto de mirar era para él una forma de oración y se fue convirtiendo en un modo de aproximarse a un absoluto que nunca conseguía alcanzar. Era el acto de mirar lo que le hacía darse cuenta de que se encontraba constantemente suspendido entre la existencia y la verdad.

Si hubiera nacido en un período anterior, Giacometti habría sido un artista religioso. Pero, nacido en una época de alienación profunda y general, no quiso utilizar la religión como un escape hacia el pasado. Fue obstinadamente fiel a su tiempo, un tiempo que debió de ser para él como su propia piel: el saco en el que había nacido. Y en este saco

sencillamente no podía obviar, sin dejar de ser honesto, su convicción de que siempre había estado solo y siempre lo estaría.

Para tener esta visión de la vida hace falta un temperamento especial. No está en mis manos el definir con toda precisión ese tipo de temperamento. Podía leerse en el rostro de Giacometti. Cierta forma de tolerancia iluminada por la astucia. Si el hombre fuera puramente animal, y no un ser social, todos los viejos tendrían esta expresión. Se puede percibir algo parecido en la expresión de Samuel Beckett. Su antítesis podría encontrarse en el rostro de alguien como Le Corbusier.

Pero no es tan solo una cuestión de temperamento: más bien, se trata de la realidad social que rodea al artista. En vida de Giacometti no hubo nada que lograra romper su aislamiento. Aquellos a quienes quería eran invitados a compartirlo temporalmente con él. Su situación básica, en el saco en el que había nacido, fue siempre la misma. (Es interesante observar aquí que entre las historias que han pasado a formar parte de su leyenda se cuenta que durante los cuarenta años que vivió en el mismo estudio no cambió o movió prácticamente nada. Y durante sus últimos veinte años retomó una y otra vez los mismos cinco o seis temas.) Sin embargo, la naturaleza del ser humano en cuanto ser esencialmente social, aunque está objetivamente demostrada por la existencia misma del lenguaje, la ciencia y la cultura, solo se puede

sentir de una forma subjetiva mediante la experiencia de la fuerza del cambio que resulta de la acción común.

Se podría decir que el punto de vista de Giacometti, en la medida en la que no se hubiera podido mantener en ningún período histórico anterior, refleja la fragmentación social y el individualismo maníaco de la última *intelligentsia* burguesa. Giacometti ni siquiera era ya el artista que se bate en retirada. Era el artista que considera a la sociedad irrelevante. Si esta heredó sus obras fue por descuido.

Pero, una vez dicho todo esto, las obras están ahí, y es imposible olvidarlas. Su lucidez y su honestidad en cuanto a las consecuencias de su posición y de su punto de vista fueron tan grandes que le permitieron proteger y expresar una verdad. Era una verdad austera, en el límite último del interés humano; pero el acto de expresarla trasciende la desesperación social o el cinismo que la produjo.

Giacometti propone que la realidad no puede comparirse, y esto se hace cierto en la muerte. No se trata de que el artista tuviera un interés morboso en el proceso de la muerte, sino de que lo único que le preocupaba era el proceso de la vida tal como la ve un hombre cuya propia mortalidad le proporciona la única perspectiva de la que pueda fiarse. Ninguno de nosotros nos encontramos en situación de rechazar esa perspectiva, aun cuando intentemos retener otras al mismo tiempo.

Decía antes que la obra de Giacometti había sido

modificada por su muerte. La muerte ha acentuado, aclarado incluso, su contenido. Pero el cambio es más preciso, más específico; al menos, así me lo parece en este momento.

Pensemos en una de las cabezas retratadas que nos observan cuando nos detenemos frente a ellas, o en uno de los desnudos que esperan de pie, con las manos pegadas al cuerpo, a que los inspeccionemos; unos desnudos palpables solo a través del grosor de los dos sacos, el del desnudo y el del espectador, de forma que ni siquiera se plantea la cuestión de la desnudez, y todo lo que se pueda hablar de ella pasa a ser tan trivial como la charla de las mujeres burguesas decidiendo qué ropas van a llevar a una boda: la desnudez es un detalle para una ocasión y nada más.

Pensemos en una de las esculturas: delgada, irreductible, inmóvil, aunque no rígida, es imposible pasarla por alto, pero, al mismo tiempo, solo es posible observarla, mirarla. Si la miramos, la figura nos devuelve la mirada. Lo mismo puede decirse del retrato más banal. Lo que cambia en este caso es la forma en la que el espectador se da cuenta de la trayectoria de su mirada y la de la figura: el estrecho pasillo formado entre ambas miradas. Tal vez, esta trayectoria se parece a la de la oración, si fuera posible visualizar tal cosa. Nada importa lo que queda a un lado y a otro de ese pasillo. Solo hay una manera de llegar a ella: quedarse quieto y mirarla. Por eso es tan delgada. Todas las demás funciones y posibilidades han sido suprimidas. Toda su realidad ha

quedado reducida al hecho de ser observada.

En vida de Giacometti, uno podía colocarse, como si dijéramos, en su lugar, al inicio de la trayectoria de su mirada, y la figura la reflejaba y nos la devolvía como un espejo. Ahora que está muerto, o ahora que sabemos que está muerto, en vez de ponernos en el lugar de Giacometti nos apropiamos del mismo. Y entonces parece que lo primero que se mueve a lo largo de la trayectoria procede de la figura. Esta nos mira, y nosotros interceptamos la mirada. No obstante, por más que nos alejemos no dejará de traspasarnos.

Se diría que Giacometti hizo estas figuras durante su vida para él mismo, para que fueran observadoras de su futura ausencia, de su muerte, de su incognoscibilidad.

Mark Rothko

1903-1970

Correspondencia con su hija Katya Andreadakis Berger

Después de estar en Basilea, me parece que con la obra de Rothko se puede hacer un relato, un relato un poco parecido a una fábula. La historia, claro, no cuenta toda la verdad —¿alguna historia la cuenta?—, pero puede que aclare la verdad *esencial* de su éxito.

Markus nació el 25 de septiembre de 1903 (Libra era su signo del zodiaco), en la ciudad rusa de Dvinsk [la actual ciudad letona de Daugavpils]. Seis años después de su nacimiento, su padre emigró a Portland, en el estado de Oregón, Estados Unidos, donde trabajó en la industria textil. En 1913, se le unió el resto de la familia Rothkowitz, incluido el propio Markus. Al año siguiente muere su padre. A los once años, Markus vende periódicos, pero es un alumno brillante en la escuela y a los diecisiete consigue una beca para entrar en la Yale University. Le gusta la filosofía, pero lo que más le interesa es el teatro y la música. No empieza a interesarle de verdad la pintura hasta después de cumplir los veinte. Cambia su nombre de pila y su apellido por el inglés Mark Rothko en 1940, a los treinta y siete años.

¿Cuántos artistas judíos inmigrantes hubo en su generación? El número ayuda a describir el siglo xx que acaba de terminar. Pero el arte de Rothko es singular en su manera de

tratar la emigración, y no solo la judía. Otros artistas fueron más nostálgicos, más personales, más aventurados, más desesperados, pero ningún otro, o eso me parece, vio hasta qué punto el drama de la emigración podía darle la vuelta al lenguaje pictórico. Déjame que te explique.

En 1927, recibió su primer encargo, que consistió en dibujar los mapas y las ilustraciones de un libro titulado *The Graphic Bible from Genesis to Revelation in Animated Maps & Charts*¹ y publicado en Nueva York. (No lo he visto, pero su título era, tal vez, profético.)

Desde los primeros años de la década de 1930 y hasta 1948 trabajó y evolucionó como pintor, y lo que produjo era sensible, serio y vanguardista, pero no muy sobresaliente. Visto desde ahora, a la luz de sus últimos logros pictóricos, puede parecer sorprendente, pero así era. Incluso sospecho que la idea original de sus rectángulos, lo que más tarde él mismo llamaría sus “cosas”, la había tomado de sus amigos Barnett Newman o Clyfford Still. La originalidad colosal de lo que estaba a punto de descubrir fue algo parecido a una Visitación y ocurrió al año siguiente, en 1949, cuando tenía ya cuarenta y seis años. Después de eso, y hasta su muerte, veinte años después, ya no volvió a mirar atrás. O, para ser más exactos, no hizo otra cosa que mirar atrás como ningún pintor anterior a él lo había hecho.

Toda la pintura anterior, desde las cuevas del paleolítico hasta la abstracción moderna, había sido una reflexión sobre

lo visible tal como se encuentra en el mundo visible existente, o una manera de jugar con ello. Muchas veces, las formas pintadas y los colores eran inventados, no solo reproducidos, pero todos hacían referencia, de un modo u otro, a lo que se puede imaginar a partir de la experiencia de mirar al mundo, al mundo visible. Esto se puede decir de Andréi Rubliov o de Willem de Kooning. También se le puede aplicar a las construcciones coloristas de Barnett Newman. Las pinturas de Rothko hacen, o proponen, justamente lo contrario. Tratan de los colores o de la luz *a la espera* de la creación del mundo visible. Su expresión es la de una premonición intensa, como podría haber ocurrido en el momento de estallido del Big Bang. (La frase es retórica, y no entiendo cómo producen las pinturas el efecto que producen; no obstante, estoy seguro de que estos lienzos parecen *estar esperando* la aparición del mundo visible. No son post-factum, sino ante-factum.)

Otra manera de decirlo sería preguntarse si no se referirán al acto mismo de la Creación. Si no serán una búsqueda del Principio, del Origen, en el lienzo.

Rothko dio la vuelta a la pintura porque los colores que creó tan laboriosamente están esperando a representar cosas que todavía no existen. Y su arte es un arte emigrante, que busca, como solo lo hacen los emigrantes, el inencontrable lugar de origen, el momento previo a que empezara todo.

En una de sus conferencias, George Steiner menciona

ciertas lenguas raras, habladas, creo, por los nómadas, en las cuales el futuro se imagina *detrás* de quien habla, porque es incognoscible, y el pasado, delante, porque es evidente y se puede trazar. Es en este sentido en el que Rothko mira *hacia delante* a lo que fue el principio.

Nadie puede pensar en ver sin considerar al mismo tiempo la ceguera. La obra de Rothko está muy cerca de la ceguera. Una ceguera de color trágica. Sus mejores lienzos no tienen que ver con la ceguera o con quedarse ciego, sino con intentar quitar las vendas de color de los ojos con las que estaba (o vuelve a estar) a punto de ser creado el mundo visible.

¿Me estoy volviendo loco?

Con cariño,
John

Alta Savoya
6 de mayo de 2001

Kut:

Esta postal es solo para enviarte una cita de Rothko que acabo de encontrar:

Si tengo que depositar mi confianza en algún lado, invertiría en la psique de los espectadores sensibles que se han

liberado de las convenciones de la comprensión. No me inquietaría el uso que pudieran hacer de estas imágenes para las necesidades de su espíritu. Pues si hay necesidad y espíritu, seguro que habrá una transacción real.

No estoy seguro sobre la sensibilidad, pero sobre la transacción, sí.

Besos,

John

1 Browne, Lewis, *The Graphic Bible from Genesis to Revelation in Animated Maps & Charts*, The Macmillan Company, Nueva York, 1928 [N. del Ed.].

Robert Medley

1905-1994

Los cuadros de Robert Medley fueron muy admirados y valorados por muchos pintores contemporáneos suyos y también por algunos otros pintores más jóvenes que él, de la siguiente generación. Al mismo tiempo, su obra fue consistentemente infravalorada o ignorada por las instituciones públicas, la crítica y los marchantes. Hoy se podría explicar ese fenómeno, pero la explicación no entrañaría analizar su obra o su persona, sino, más bien, el clima cultural de Londres durante el período 1950-1980. Y por más interesante que pudiera ser (hay una sospecha intrínseca de Placer), la obra de Medley que ha sobrevivido —tal como la podemos ver aquí— lo es mucho más. Veámosla.

Lo que hace la obra de Medley tan poco común y tan gratificante es su destreza. En un sentido estricto, la destreza se refiere a una habilidad natural o adquirida para enfrentarse, o sentirse a gusto, con lo tangible. Es algo pegado a las yemas de los dedos. (Para él, las manos eran tan importantes como los ojos.) Toda la obra de Medley tiene que ver con el acto de tocar. No con el de acariciar; esa es otra historia. Con el quinto sentido, el del tacto.

La destreza también entraña cierto garbo, una cualidad del gesto. Uno pensaría en un maestro de la pesca lanzando la caña. En la postura de un violinista prodigioso. En la forma

de apuntar desde el hombro de un campeón de billar. Los cuadros de Medley tienen esa concentración, esa elegancia. Sin embargo, sus gestos no son nunca engreídos o forzados. Interaccionan con el mundo; no se retiran. Tienen la modestia de olvidarse de sí mismos, que es precisamente lo que les permite poseer una verdadera elegancia.



Robert Medley, *Autorretrato según Watteau*, 1980.

Hoy la cualidad de la elegancia se asocia por lo general, de alguna manera, a la moda, al éxito, al triunfo. (Medley se mostraba sardónico con todo ello.) Pero hay otros tipos de elegancia. Por ejemplo, aquella a la que se refieren los matemáticos cuando hablan de soluciones. O la elegancia a la que los viajeros y solitarios escritores de haikus dedicaron su extraordinaria sensibilidad y su gran arte a lo largo de tres siglos.

Versos así:

De no ser por sus gritos
no veríamos a las grullas blancas.
Mañana de nieve.

Chiyo-ni (1701-1775)

O estos otros:

Se posó en mi hombro
buscaba compañía
la libélula roja.

Natsume Soseki (1865-1915)

Estos haikus me hacen pensar en la pintura de Robert Medley. Se da en ella la misma manera de disfrutar del mundo tangible, la misma distancia de este y, sobre todo, la misma

maña para hacerse con un horizonte y utilizarlo como quien salta a la comba.

Frida Kahlo

1907-1954

Eran conocidos como el Elefante y la Mariposa, aunque su padre la llamaba “mi Paloma”. Al morir, hace ya más de cuarenta años, dejó tras ella ciento cincuenta cuadros de pequeño formato, un tercio de los cuales han sido catalogados como autorretratos. Él era Diego Rivera, y ella Frida Kahlo.

¡Frida Kahlo! Como todos los nombres legendarios suena a inventado, pero era su nombre real. En vida ya era una leyenda, tanto para el pequeño círculo de artistas mexicanos que la frecuentaba, como en París. Hoy es una leyenda en todo el mundo. Su historia ha sido contada una y mil veces, y siempre bien: por ella misma, por Diego y más tarde por muchos otros. La poliomielitis que sufrió de niña, el accidente de autobús que la dejó horriblemente tullida años después, su relación con Diego Rivera, quien la introdujo en la pintura y el comunismo, su pasión, su matrimonio, su divorcio, su nuevo matrimonio, su aventura amorosa con León Trotsky, su odio a los gringos, la amputación de la pierna, su probable suicidio para escapar al dolor, su belleza, su sensualidad, su humor, su soledad.

Paul Leduc Rosenzweig hizo una extraordinaria película basada en su vida. Jean-Marie G. Le Clézio escribió una novela muy hermosa titulada *Diego y Frida*.¹ El prólogo de Carlos Fuentes a sus diarios es fascinante. Y hay una cantidad

ingente de ensayos dedicados a su obra pictórica y sus relaciones con el arte popular mexicano, con el surrealismo, el comunismo o el feminismo. Pero acabo de ver algo que realmente solo se ve cuando contemplas sus obras originales, no las reproducciones. Tal vez esta cosa es tan sencilla, tan obvia, que la gente la da por supuesto. En cualquier caso, nadie habla de ello. Por eso me he puesto a escribir.

Algunos de sus cuadros están pintados sobre lienzo, pero la gran mayoría son obras sobre metal o sobre masonita, un tipo de conglomerado de madera que es tan liso como el metal. Por fina que fuera la trama del lienzo, siempre parecía ofrecer resistencia y distraer su visión, con el resultado de que las pinceladas y los contornos dibujados eran demasiado decorativos, demasiado plásticos, demasiado públicos, demasiado épicos, demasiado semejantes (aun siendo tan diferentes) a la obra del Elefante. Para que su visión permaneciera intacta necesitaba pintar en una superficie tan lisa como la piel.

Incluso en los días en los que el dolor o la enfermedad la obligaban a guardar cama, se pasaba varias horas de la mañana aseándose, arreglándose. Todas las mañanas, decía, me visto para el Paraíso. Es fácil imaginarse su cara en el espejo, con esas cejas que se juntaban naturalmente y que ella acentuaba con el lápiz de kohl y transformaba en un paréntesis negro para sus ojos indescritibles. (Unos ojos que solo se pueden recordar cerrando los propios.)

De forma semejante, cuando pintaba sus cuadros, era como si estuviera dibujando, pintando o escribiendo sobre su propia piel. De haber sido así, habría habido una doble sensibilidad, porque la superficie también sentiría lo que la mano trazaba sobre ella, y los nervios de ambas conducirían al mismo córtex cerebral. Cuando Frida pintaba un autorretrato con un pequeño retrato de Diego inscrito en la piel de su propia frente y en la de este un ojo, seguramente estaba confesando, entre otras cosas, este sueño. En cuanto se transformó plenamente en la pintora Frida Kahlo, todas las imágenes creadas con sus pequeños pinceles, finos como pestañas, y con sus meticulosas pinceladas, aspiraban a la sensibilidad de su propia piel. Una sensibilidad agudizada por el deseo y exacerbada por el dolor.



Frida Kahlo, *Diego y yo*, 1949.

Ese simbolismo corpóreo que utilizaba cuando pintaba partes del cuerpo como corazones, úteros, glándulas mamarias, columnas vertebrales, a fin de expresar sus sentimientos y anhelos ontológicos, ha sido señalado y comentado en múltiples ocasiones. Lo hacía como solo una mujer podía hacerlo, y como nadie lo había hecho nunca. (Aunque Diego, a

su manera, también utilizó en ocasiones un simbolismo similar.) Sin embargo, es esencial añadir aquí que, sin su especial método pictórico, todos esos símbolos no hubieran pasado de ser curiosidades surrealistas. Y su especial método pictórico tenía que ver con el sentido del tacto, con un *doble* sentido del tacto: el de la mano y el de la superficie, que actúa de piel.

Observemos su manera de pintar el pelo o el vello, ya sea el de los brazos de sus monos o el suyo propio en el nacimiento del cabello en la frente, o en las mejillas. Cada marca dejada por el pincel parece crecer como el pelo en los poros de la piel. El gesto y la sustancia son inseparables. Las gotas de leche que manan de un pezón, o las gotas de sangre que salen de una herida o las lágrimas que se derraman de los ojos en otros cuadros tienen la misma identidad corpórea; es decir, la gota de pintura no describe el fluido corporal, sino que parece ser su doble. En un cuadro denominado *La columna rota*, su cuerpo aparece asaeteado de clavos, y el espectador tiene la impresión de que ha ido tomando una a una las puntas que tenía sujetas entre los dientes y se las ha ido clavando con el martillo. Lo que hace únicas sus obras es su agudizado sentido del tacto.

Y así hemos llegado a la paradoja. ¿Cómo puede ser que una pintora tan obsesionada con su propia imagen no llegue nunca a ser narcisista? Mucha gente ha tratado de explicárselo citando a Vincent van Gogh o a Rembrandt, quienes

pintaron numerosos autorretratos. Pero la comparación es demasiado fácil, y falsa.

Es necesario volver al dolor y a la perspectiva desde la que lo observaba Frida cuando sentía cierto alivio. La capacidad de sentir dolor es la primera condición de los seres sensibles. La sensibilidad de su cuerpo tullido la hacía consciente de la piel de todos los seres vivos: los árboles, las frutas, el agua, los pájaros y, naturalmente, de la de las demás mujeres y hombres. Y así, al pintar su propia imagen como si lo hiciera sobre su propia piel, habla de todo el mundo sensible.

Ciertos críticos opinan que la obra de Francis Bacon tiene mucho que ver con el dolor. En su arte, sin embargo, el dolor se ve como a través de una pantalla, como las sábanas sucias vistas a través del cristal redondo de una lavadora. La obra de Frida Kahlo es lo opuesto a la de Bacon. En la de ella no hay pantalla alguna; Frida se acerca, procede con sus delicados dedos, puntada a puntada, no para coser un vestido, sino para cerrar una herida. Su arte le habla al dolor, la boca pegada a la piel del dolor, y le habla sobre la sensibilidad y su deseo y su crueldad y sus apodos íntimos.

Una intimidad similar con el dolor se puede encontrar en la poesía del gran poeta argentino Juan Gelman.

esa mujer pide limosna en crepúsculo de ollas
que lava con furor / con sangre / con olvido /

encenderla es como poner en la vitrola un disco de gardel
/
caen calles de fuego de su barrio irrompible

y una mujer y un hombre que caminan atados
al delantal de penas con que se pone a lavar /
igual que mi madre lavando pisos cada día
para que el día tenga una perla en los pies.²

La mayor parte de la poesía de Gelman fue escrita en el exilio en las décadas de 1970 y 1980, y la mayoría trata de los compañeros, unos compañeros entre los cuales se incluyen su hijo y su nuera, a quienes la Junta hizo *desaparecer*. Es una poseía en la que los mártires regresan y comparten el dolor de quienes los lloran. Su tiempo está fuera del tiempo, en un lugar donde los dolores se encuentran y bailan, y quienes sufren conciertan sus citas con lo que han perdido. El futuro y el pasado están excluidos de ella, por absurdos; solo está el presente, solo la inmensa modestia del presente que lo afirma todo, salvo las mentiras.

Los versos en los poemas de Gelman suelen estar puntuados con barras, que, de alguna manera, recuerdan el ritmo del tango. Pero las barras marcan también unos silencios que niegan la entrada a toda mentira. (Son la antítesis visible de la censura, que se impone invariablemente a fin de defender un sistema de mentiras.) Sirven para recordar lo que descubre el dolor y ni siquiera el dolor puede decir.

¿oíste / corazón? nos vamos
con la derrota a otra parte /
con este animal a otra parte
los muertos a otra parte /

que no hagan ruido / callados como están / ni
se oiga el silencio de tus huesos /
sus huesos son animalitos de ojos azules /
se sientan mansos a la mesa /

rozan dolores sin querer /
no dicen una sola palabra de sus balazos /
tienen una estrella de oro y una luna en la boca /
aparecen en la boca de los que amaron.³

Estos poemas nos ayudan a ver algo más en la pintura de Frida Kahlo, algo que la separa claramente de la de Rivera o de la de cualquiera de sus contemporáneos mexicanos. Rivera situaba sus figuras en un espacio que había dominado y que pertenecía al futuro; las situaba allí como si fueran monumentos: estaban pintadas para el futuro. Y el futuro (aunque no el que él se imaginaba) ha llegado y se ha ido, y las figuras se han quedado atrás, solas. En las pinturas de Kahlo no había futuro, solo un presente inmensamente modesto que lo afirmaba todo y al que regresan momentáneamente las cosas pintadas mientras las miramos, unas cosas que ya eran recuerdos antes de ser pintadas, recuerdos

de la piel.

De modo que volvemos al sencillo acto en el cual Frida aplicaba pigmento a las lisas superficies sobre las que pintaba. Acostada en la cama o sentada en su silla, contraída, un diminuto pincel en la mano profusamente ensortijada, recordaba lo que había tocado, lo que estaba allí antes de la pintura. Pintaba como nadie, por ejemplo, el tacto de la madera pulida de un suelo entarimado, la textura de la goma de las ruedas de su silla, la sensación esponjosa del plumón de pollo o la superficie cristalina de la piedra. Y esta discreta habilidad, pues era discreta, se debía a lo que he denominado su doble sentido del tacto: la consecuencia de imaginarse que estaba pintando sobre su propia piel.

Hay un autorretrato (de 1943), en el cual se representa tumbada en un paisaje rocoso y en el cuerpo le crece una planta cuyos nervios se juntan con sus venas. Detrás de ella, unas rocas planas se extienden hasta el horizonte, como si fueran las olas de un mar petrificado. Sin embargo, a lo que *realmente* se parecen esas rocas es a lo que habría sentido en la piel de la espalda y de las piernas si hubiera estado echada sobre ellas. Frida Kahlo pegaba la mejilla a todo lo que representaba.

El hecho de que se convirtiera en una leyenda se debe en parte a que, en la edad oscura que nos ha tocado vivir hoy bajo el nuevo orden mundial, compartir el dolor es una condición esencial para volver a encontrar la dignidad y la

esperanza. Gran parte del dolor no se puede compartir. Pero sí se puede compartir el deseo de compartirlo. Y en esa forma de compartir inevitablemente inadecuada reside la resistencia.

Volvamos a escuchar a Gelman:

la esperanza fracasa muchas veces, el dolor jamás. por eso algunos creen que más vale dolor conocido que dolor por conocer. creen que la esperanza es ilusión. son los ilusos del dolor.⁴

Kahlo no se engañaba. Cruzado en su último cuadro, muy poco antes de morir, escribió: "Viva la vida".

1 Le Clézio, Jean-Marie G., *Diego et Frida*, Échanges, París, 1993 (versión castellana: *Diego y Frida*, Diana, Ciudad de México, 1995) [N. del Ed.].

2 Gelman, Juan, *Cerezas (a Elisabeth)*, en *De palabra (final)*, Visor, Madrid, 1994, pág. 401 [N. del Ed.].

3 Gelman, Juan, *Otras partes*, en *Interrupciones 2*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1988 [N. del Ed.].

4 Gelman, Juan, *Los ilusos*, en *ibíd.*, pág. 539 [N. del Ed.].

Francis Bacon

1909-1992

Siempre me ha intrigado la fama de Francis Bacon, más que su obra. Hoy, después de haber pensado mucho sobre las seis nuevas obras suyas expuestas en la Hanover Gallery, creo que empiezo a ver el asunto con un poco más de claridad.

Tres de estos cuadros son retratos de un papa (Inocencio X, inspirados en el retrato de Diego Velázquez del mismo papa), sentado en su trono dentro de una vitrina en una habitación semejante a una caja negra. (En dos de ellos, las facciones del rostro del papa se “disuelven” en un grito.) El cuarto cuadro es un retrato de Lucien Freud, también metido dentro de una vitrina y esta en una caja; el quinto representa a un hombre paleolítico inclinado frente a una cortina gris; y el sexto, más pequeño que los otros, que son bastante grandes, es una imagen de un humano que le está haciendo algo a un simio en lo que parece un zoo.

Lo que impresiona de estas pinturas es que *existen*. No, no es una afirmación tan estúpida como parece. Muchas obras contemporáneas son fragmentarias o no acaban de estar resueltas de modo que, al igual que esas conversaciones que uno oye por casualidad, su fuerza depende del contexto. Apenas existen por sí mismas. Estos cuadros de Bacon existen por sí mismos, y, en verdad, tienen una

presencia excepcionalmente convincente, una presencia que sus temas, inquietantes e inverosímiles, vienen a hacer todavía más convincente. Uno los contempla, hipnotizado, como cualquier agnóstico podría quedarse hipnotizado por una manifestación ectoplasmática en una sesión de espiritismo, y, de hecho, la manera en la que las figuras grisáceas surgen de la oscuridad, con mucho detalle en algunos puntos y casi perdidas en otros, tiene algo de esto.

Y, sin embargo, cuando se las combina, las razones por las que su presencia es tan potente son las mismas por las que, en mi opinión, Bacon es un pintor notable, pero en realidad está fuera de la tradición y, a la postre, no es importante. Estos cuadros son evocadores porque Bacon es un magnífico director de escena, más que un artista visual original; y porque su emoción es concentrada y desesperadamente íntima.

Digo que Bacon es un magnífico director de escena más que un artista original porque no hay en su obra nada que indique un descubrimiento visual, sino solo imaginación y destreza en la forma de disponer las figuras. En sus cuadros, los objetos han sido escogidos por el significado que ya tienen, y este significado se distorsiona luego un poco por el procedimiento de yuxtaponerlos de una manera rara. En el proceso de pintarlos no se le añade un nuevo significado. Al contemplar el cuadro del papa, uno no se hace consciente, de una manera nueva, vívida, de la estructura de la cabeza

humana o de la posible vibración de dos colores; en lugar de ello, uno se queda fascinado por un determinado enfoque teatral, su mirada recorre unas zonas abiertas de pintura negra sobre un lienzo sin imprimación y luego lo atrapa una cabeza que lo mira intensamente, una cabeza pintada con pintura gris mezclada con arena, de modo que adquiere esa cualidad acre de la ceniza de los cigarrillos. Uno percibe los pliegues de las cortinas y de los ropajes, pero no porque realmente definan la forma que hay debajo, sino porque sus sombras son asombrosamente, espantosamente, sugerentes. Todo esto, sin embargo, es necesario para que la pintura ejerza ese poder hipnótico inmediato. Si, por ejemplo, los bordes de la vitrina acentuaran con demasiada originalidad el espacio que contienen, uno se olvidaría de establecer las asociaciones que por lo general evocan las vitrinas, y se rompería el hechizo.

Todo depende, pues, del contenido de las pinturas y, dado que la mayoría son imágenes horrorosas, del significado del horror, del asco y de la soledad. Es imposible ser dogmático en este punto, pero en mi fuero interno creo que la interpretación que hace Bacon de ese sufrimiento y esa desintegración es demasiado egocéntrica; creo que describe el horror con complicidad, que sus descripciones no solo están faltas de la amplia perspectiva de la compasión, sino también de la pequeña perspectiva de la indignación. Lo que yo percibo es que el papa no grita por el estado de su conciencia o

el estado del mundo, sino, al igual que una marioneta, porque lo han encerrado en una vitrina. Y de nuevo, si yo estuviera en lo cierto, esto explicaría el poder hipnótico de estas pinturas. El espectador observa como si estuviera frente al Grand Guignol, fascinado porque, en cierto sentido, se siente cómodo con lo que ve; el horror es estimulante porque es remoto, porque pertenece a una vida separada del mundo normal.

Si las pinturas de Bacon empezaran a tratar de la tragedia real de los tiempos que vivimos, chirriarían menos, no serían tan complacientes con el horror y no llegarían a hipnotizarnos, porque nosotros, al habérse nos despertado la conciencia, estaríamos demasiado implicados para podernos permitir ese lujo.

Una figura ensangrentada en la cama. Un esqueleto entablillado. Un hombre sentado en una silla fumando. Uno pasa ante estos cuadros como a través de un establecimiento sociosanitario gigantesco. Un hombre gira en una silla. Un hombre con una maquinilla de afeitar en la mano. Un hombre cagando.

¿Cuál es el significado de los sucesos que vemos? Las figuras pintadas parecen bastante indiferentes a la presencia o a los apuros de las otras. ¿Lo somos también nosotros cuando pasamos delante de ellas sin inmutarnos? Una

fotografía en la que aparece el propio Bacon con la camisa remangada muestra que sus antebrazos guardan un estrecho parecido con los de los hombres que pinta. Una mujer se desliza por una barandilla como lo haría un niño. En 1971, según la revista *Connaissance des Arts*, Bacon ocupaba el primer lugar entre los diez mejores artistas vivos. Un hombre está sentado, desnudo, con los pies rodeados de jirones de papel de periódico. Un hombre mira fijamente a la cuerda de una persiana. Un hombre deposita una camiseta sobre un manchado sofá rojo. Hay muchas caras que se mueven y al moverse dan una impresión de dolor. Nunca ha habido una pintura parecida. Es una pintura que se identifica con el mundo en el que vivimos. ¿Pero cómo? Empecemos con unos cuantos datos:



Francis Bacon, *Cabeza VI*, 1949.

1. Francis Bacon es el único pintor británico de este siglo que ha tenido una influencia internacional.
2. Su obra es notablemente coherente, desde las obras más tempranas hasta las más recientes. Uno se encuentra frente a una visión del mundo totalmente articulada.
3. Bacon es un pintor que cuenta con una técnica extraordinaria, es un maestro. Todo aquel que esté mínimamente familiarizado con los problemas que plantea la pintura figurativa al óleo no puede sino asombrarse ante la forma de solucionarlos de Bacon. Una maestría tal es el resultado de

una gran dedicación y de una lucidez extrema con respecto al medio.

4. La obra de Bacon ha sido extraordinariamente bien estudiada. Críticos como David Sylvester, Michel Leiris y Lawrence Gowing han hablado con gran elocuencia de sus implicaciones internas. Por “internas” me refiero a las implicaciones de las proposiciones de la obra en los propios términos de esta.

La obra de Bacon está centrada en el cuerpo humano. Este suele estar distorsionado, mientras que las ropas o lo que lo rodea no lo está, o lo está relativamente menos. Compararemos el impermeable con el torso, el paraguas con el brazo, la colilla con la boca. Según el propio Bacon, las distorsiones sufridas por el rostro y el cuerpo son la consecuencia de su búsqueda de una manera de hacer que la pintura “llegue directamente al sistema nervioso”. Una y otra vez se refiere al sistema nervioso del pintor y del espectador. Para él, el sistema nervioso es independiente del cerebro. El tipo de pintura figurativa que atrae al cerebro es para Bacon ilustrativo y aburrido.

Siempre he intentado comunicar las cosas de la forma más directa y más cruda que he sido capaz, y tal vez porque le llegan directamente, porque las comprende directamente, la gente piensa que son horribles.

Para alcanzar esa crudeza que habla directamente al sistema nervioso, Bacon confía plenamente en lo que él denomina el “accidente”.

En mi caso, considero que todo lo que me ha gustado de verdad ha sido el resultado de un accidente sobre el que he sido capaz de trabajar.

En su pintura, el “accidente” tiene lugar cuando el artista hace “marcas involuntarias” en el lienzo. Su “instinto” encuentra entonces en ellas una manera de desarrollar la imagen. Una imagen desarrollada es aquella que es al mismo tiempo real y sugerente para el sistema nervioso.

¿Acaso no desea uno que las cosas sean lo más reales posible, pero al mismo tiempo profundamente sugerentes o profundamente reveladoras de unas áreas de la sensación diferentes de la mera ilustración del objeto que te propones hacer? ¿No es en eso, al fin y al cabo, en lo que consiste el arte?

Para Bacon el objeto “revelador” es siempre el cuerpo humano. El resto de las cosas que aparecen en su pintura (sillas, zapatos, persianas, interruptores de la luz, periódicos) están solo ilustrados.

Lo que quiero hacer es distorsionar la cosa hasta tal punto que pierda su apariencia, pero dejando constancia

de esta en esa misma distorsión.

Si lo interpretamos como un proceso, veremos que esto significa lo siguiente: la apariencia de un cuerpo sufre el accidente de las marcas que se le infligen involuntariamente. Su imagen distorsionada llega entonces directamente al sistema nervioso del espectador (o del pintor), quien vuelve a descubrir la apariencia del cuerpo a través o por encima de las marcas que sufre.

Además de las marcas infligidas por accidente en el acto de pintar, hay a veces *marcas pintadas* en un cuerpo o en un colchón. Estas son huellas, más o menos obvias, de fluidos corporales: sangre, semen, tal vez, excrementos. Cuando aparecen, estas manchas del lienzo son como manchas en una superficie que ha tocado realmente al cuerpo.

El doble sentido de las palabras que Bacon ha utilizado siempre para hablar de su pintura (“accidente”, “crudeza”, “marcas”), e incluso tal vez el doble sentido de su apellido, parece formar parte del vocabulario de una obsesión, de una experiencia que probablemente data del inicio de su timidez. El mundo de Bacon no ofrece alternativas ni salidas. No existe en él la conciencia del tiempo ni la del cambio. Muchas veces, Bacon empieza a trabajar en un cuadro partiendo de una imagen fotográfica. La fotografía registra un momento. En el proceso de la pintura, Bacon busca el accidente que convierte ese momento en todos los momentos. En la vida, el

momento que descubre todos los momentos pasados y venideros suele ser por lo general un momento de dolor físico. Y el dolor puede ser el ideal al que aspira la obsesión de Bacon. Sin embargo, el contenido de sus cuadros, el contenido que constituye su atractivo, tiene muy poco que ver con el dolor. Como suele suceder, la obsesión es una distracción, y el contenido real reside en otra parte.

Se dice que la obra de Bacon es una expresión de la angustiosa soledad del hombre occidental. Sus figuras están aisladas en vitrinas de cristal, en escenarios de puro color, en habitaciones anónimas o incluso en sí mismas. Su aislamiento no nos impide verlas. (La forma tríptica, en la que cada figura está aislada en su propio lienzo pero sin dejar de ser visible para las otras, resulta sintomática.) Las figuras de Bacon están solas, pero carecen de toda intimidad. Las marcas que muestran, sus heridas, parecen autoinflingidas, aunque en un sentido especial. No por un individuo concreto, sino por la especie, el hombre, porque, en tales condiciones de soledad universal, la distinción entre el individuo y la especie pierde su significado.

Bacon es lo opuesto a uno de esos pintores apocalípticos que esperan que ocurra lo peor. Para Bacon, lo peor ya ha ocurrido, y no tiene nada que ver con la sangre, las manchas, las vísceras. Lo peor es que se haya llegado a considerar que el hombre es un ser sin inteligencia. Lo peor ya había sucedido en la *Crucifixión* de 1944. Ya aparecen aquí los vendajes y

los gritos, como también la aspiración hacia un dolor ideal. Pero los cuellos terminan en bocas. La parte superior de la cara ha desaparecido. Falta el cráneo.

Posteriormente, lo peor se evoca de una manera más sutil. La anatomía permanece intacta, y la incapacidad del hombre para reflexionar se sugiere mediante lo que sucede a su alrededor y por su expresión, o la carencia de esta. Las vitrinas de cristal, que contienen a los amigos o a un papa, recuerdan aquellas que sirven para estudiar el comportamiento de los animales. Los decorados, los trapecios, las barandillas y las cuerdas se parecen a los accesorios que se ponen en las jaulas de los animales. El hombre es un simio infeliz. Pero si se da cuenta de ello, deja de serlo. Y por eso es necesario mostrar aquello que el hombre no sabe. El hombre es un simio infeliz sin saberlo. No es el cerebro, sino la percepción, lo que separa a las dos especies. Este es el axioma en el que se basa el arte de Bacon.

Durante los primeros años de la década de 1950, parecía que Bacon estaba interesado en las expresiones faciales. Pero, según él mismo admitía, no por lo que mostraban en sí mismas.

En realidad, quería pintar el grito más que el horror. Y creo que si realmente hubiera pensado en qué es lo que hace gritar a alguien —el horror causante del grito—, los gritos que intentaba pintar habrían sido mucho más

logrados. De hecho, eran demasiado abstractos. Originalmente empecé a pintarlos llevado por esa conmoción que siempre me han causado los movimientos y la forma de la boca y los dientes. Podríamos decir que me gusta el brillo y el color que sale de la boca, y, en cierto sentido, mi deseo siempre ha sido el ser capaz de pintar bocas como Monet pintaba puestas de sol.

En los retratos de amigos suyos, como en el de Isabel Rawsthorne, o en algunos de los autorretratos más recientes, uno se enfrenta con la expresión de un ojo, a veces de dos ojos. Pero estudiemos esas expresiones, leámoslas. Ninguna de ellas es autorreflexiva. Los ojos miran desde su condición, estúpidamente, hacia fuera, hacia lo que les rodea. No saben lo que les ha sucedido; y en su ignorancia reside su patetismo. ¿Pero qué es lo que les ha sucedido? El resto de sus rostros están contorsionados con expresiones que no son suyas, con expresiones que, en realidad, no son tales (porque tras ellas no hay nada que expresar), sino que son sucesos creados por el accidente en connivencia con el pintor.

No del todo por accidente, sin embargo. El parecido permanece, y en esto Bacon emplea toda su maestría. Normalmente, el parecido define el carácter, y el carácter en el hombre es inseparable de la mente. Esta es la razón por la que algunos de estos retratos, sin precedentes en la historia del arte, pese a no ser nunca trágicos, llegan a causar una

gran obsesión. Vemos el carácter como el molde vacío de una conciencia que está ausente. De nuevo aquí, lo peor ya ha sucedido. El hombre vivo se ha convertido en su propio espectro sin mente.

En las grandes composiciones figurativas, en las que hay más de un personaje, la falta de expresión se combina con la total carencia de receptividad de las otras figuras. Todas ellas se están continuamente demostrando unas a otras que no pueden tener expresión alguna. Solo permanecen las muecas.

Bacon percibe el absurdo de una forma que no tiene nada en común ni con el existencialismo ni con la obra de un artista como Samuel Beckett. Este último concibe la desesperación como resultado de cierto debate interno, como resultado de intentar desenmarañar del lenguaje todas las respuestas convencionales. Bacon no se cuestiona nada, no desenmaraña nada. Acepta que lo peor ha sucedido. La falta de alternativas que entraña su visión de la condición humana se refleja en la falta de un desarrollo temático en su obra. Durante treinta años, toda su evolución se ha centrado en el aspecto técnico de enfocar lo peor cada vez con mayor precisión. Lo logra, pero al mismo tiempo esa reiteración hace que lo peor sea menos creíble. Esta es la paradoja del artista. A medida que pasas de una a otra sala, empiezas a comprender claramente que puedes vivir con lo peor, que puedes seguir pintándolo una y otra vez, que puedes convertirlo en un arte cada vez más elegante, que puedes ponerle terciopelo y

marcos dorados, que otra gente lo comprará para colgarlo en las paredes de sus comedores. Empieza a parecer que Bacon es un charlatán. Pero no lo es. Y la fidelidad que guarda para con su propia obsesión garantiza que la paradoja de su arte produce una verdad coherente, aunque no sea la verdad que él se propone.

El arte de Bacon es, en efecto, conformista. No es con Francisco de Goya ni con el primer Sergéi Eisenstein con quienes debe ser comparado, sino con Walt Disney. Ambos hombres, Bacon y Walt Disney, se plantean el comportamiento alienado de nuestras sociedades; y, cada cual de una forma diferente, convencen al espectador de que lo acepte como es. Disney consigue que el comportamiento alienado parezca gracioso y sentimental y, por lo tanto, aceptable. Bacon interpreta ese comportamiento en unos términos según los cuales lo peor que pudiera suceder ya ha sucedido y, por consiguiente, propone que tanto el rechazo como la esperanza carecen de sentido. Las sorprendentes similitudes formales que se dan en las obras de ambos —el modo como están distorsionados los miembros, la forma general de los cuerpos, la relación que guardan las figuras entre sí y con respecto a lo que aparece en segundo plano, la utilización de ropas bien proporcionadas, elegantes, la gestualidad de las manos, la gama de colores empleados— son el resultado del hecho de que los dos artistas tienen actitudes complementarias con respecto a la misma crisis.

El mundo de Disney también está cargado de una violencia vana. La catástrofe última está siempre presente. Sus criaturas tienen personalidad y reacciones nerviosas; de lo que (casi) carecen es de inteligencia. Si ante una secuencia animada de Disney, leyéramos, creyéndonoslo, un pie como *Esto es todo lo que hay*, la película en cuestión nos causaría el mismo horror que un cuadro de Bacon.

Al contrario de lo que suele decirse, los cuadros de Bacon no comentan ninguna experiencia real de soledad, angustia o duda metafísica; tampoco critican las relaciones sociales, la burocracia, la sociedad industrial o la historia del siglo xx. Para hacerlo tendrían que haberse referido a la conciencia. Lo que hacen es demostrar cómo la alienación puede provocar un anhelo de esa su propia forma absoluta que es la inconsciencia total. Esta es la verdad que queda coherentemente demostrada, más que expresada, en la obra de Bacon.

No dejen de visitar la exposición de Francis Bacon en el Musée Maillol de París. No dejen de leer el libro de Susan Sontag *Ante el dolor de los demás*.¹ La exposición es una sucinta representación de la obra de Bacon. El libro es una reflexión sorprendente y oportuna sobre la guerra, la mutilación física y el efecto que tienen las fotografías de guerra. En algún lugar de mi imaginación, el libro y la exposición están relacionados. Pero todavía no estoy seguro de cuál es la relación.

Como pintor figurativo, Bacon tenía la astucia de Jean-Honoré Fragonard. (La comparación le habría divertido, y los dos tenían mucho talento para pintar las sensaciones físicas, el uno las placenteras, y el otro las dolorosas.) Es comprensible que la astucia de Bacon haya intrigado y cuestionado a dos generaciones de pintores. Durante cincuenta años fui muy crítico con la obra de Bacon; estaba convencido de que pintaba para impactar, para horrorizar, tanto a él mismo como a los demás. Y ese motivo, creía yo, con el tiempo terminaría agotándose, dejaría de convencer. La semana pasada, en la rue de Grenelle, yendo de cuadro en cuadro, me percaté de algo que no había entendido antes, y sentí de pronto una gran gratitud hacia un pintor cuya obra había puesto en tela de juicio durante tanto tiempo.

La visión de Bacon, desde los últimos años de la década de 1930 hasta su muerte en 1992, era la de un mundo despiadado. Pintó repetidamente el cuerpo humano o partes del cuerpo humano en estado de depauperación, de incomodidad, de agonía. A veces, el dolor parece que hubiera sido infligido desde fuera, pero con más frecuencia parece haberse originado dentro, en las entrañas del cuerpo mismo; parece causado por la desgracia de ser orgánico. Bacon jugó conscientemente con su apellido a fin de crear un mito, y lo consiguió. Afirmaba descender del Bacon filósofo empirista del siglo xvi, al tiempo que pintaba la carne humana como si fuera una loncha de beicon.2

No es esto, sin embargo, lo que hace su mundo más despiadado que el que haya pintado cualquier otro pintor. El arte europeo está lleno de asesinatos, de ejecuciones y de mártires. En Goya, el primer artista del siglo xx (sí, del siglo xx), uno oye la indignación del pintor. Lo que es diferente en Bacon es que no hay testigos ni tampoco hay congoja. Ninguna figura pintada por Bacon percibe lo que le sucede a otra figura también pintada por él. Una indiferencia tan ubicua es más cruel que cualquier mutilación.

Además, están los escenarios mudos en los que sitúa sus figuras. Ese silencio es semejante al frío de un congelador, que permanece constante se meta lo que se meta en él. El teatro de Bacon, a diferencia del de Antonin Artaud, tiene muy poco que ver con el rito, pues ningún espacio en torno a sus figuras recibe sus gestos. Todas las calamidades representadas se presentan como meros accidentes colaterales.

Durante su vida, los melodramas de un círculo bohemio muy provinciano, en el cual a nadie le importaba un comino lo que pasaba en otros lugares, alimentaban y obsesionaban a esta visión. Y, sin embargo... sin embargo, el mundo despiadado que Bacon conjuraba y trataba de exorcizar ha resultado ser profético. Puede suceder que el drama personal de un artista refleje medio siglo después la crisis de toda una civilización. ¿Cómo? Misteriosamente.

¿Acaso no ha sido el mundo siempre despiadado? La crueldad es ahora, tal vez, más firme, más invasiva, más

continua. Ni el planeta ni nadie que viva en él se libran de ella. Abstracta, porque se deriva de la única lógica de la obtención de beneficios (tan fría como el congelador), es una crueldad que amenaza con dejar obsoleta cualquier otra serie de creencias, además de a aquellas tradiciones conforme a las cuales se hace frente a la crueldad de la vida con dignidad y con algunos efímeros momentos de esperanza.



Francis Bacon, *Dos figuras en una habitación*, 1959.

Volvamos a Bacon y a lo que revela su obra. Bacon utilizó de forma obsesiva el lenguaje pictórico y las referencias

temáticas de algunos pintores anteriores, como Velázquez, Miguel Ángel, Ingres o Van Gogh. Esta continuidad hace aún más completa la devastación que entraña su visión.

La idealización renacentista del cuerpo humano desnudo, la promesa de redención de la Iglesia, la noción clásica de heroísmo o la ardiente fe de Van Gogh en la democracia están, conforme a su visión, por los suelos, destrozadas, son impotentes frente a la crueldad. Bacon recoge los jirones y los utiliza de venda. Eso es lo que yo no había entendido antes. Aquí tuve la revelación.

Una revelación que vino a confirmar una idea: hacer uso hoy del vocabulario tradicional, tal como lo emplean el poder y sus medios de comunicación, supone contribuir a la devastación y la opacidad reinante. Esto no significa necesariamente el silencio. Significa elegir las voces a las que uno desea unirse.

Vivimos un período histórico que bien podría ser el del muro. Cuando cayó el Muro de Berlín, empezaron a aparecer los planes, o, más bien, a desenrollarse los planos, para construir muros por todas partes. Muros de hormigón, burocráticos, de vigilancia, de seguridad, muros racistas. Por todos lados, los muros separan a los pobres desesperados de quienes esperan contra toda esperanza seguir siendo relativamente ricos. Los muros cruzan todos los ámbitos, desde la agricultura a la sanidad. También existen en las metrópolis

más ricas del mundo. El muro es la primera línea de lo que, hace mucho tiempo, se denominaba lucha de clases.

En un lado, todo el armamento imaginable, el sueño de unas guerras sin víctimas, los medios de comunicación, la abundancia, la higiene, las muchas claves de acceso al glamour. En el otro, piedras, la escasez de todo tipo, las rencillas, la violencia de la venganza, las enfermedades galopantes, la aceptación de la muerte y una preocupación constante por sobrevivir una noche más, o, tal vez, una semana más, juntos.

La elección del sentido en el mundo en el que vivimos hoy es esta: entre un lado o el otro del muro. El muro también está dentro de nosotros. Sean cuales fueren nuestras circunstancias, podemos elegir dentro de nosotros mismos con qué lado del muro nos sentimos más en sintonía. No es un muro entre el bien y el mal. Las dos cosas existen en los dos lados. La elección es entre el respeto por uno mismo y el dejarse llevar por el caos.

En el lado de los poderosos, está el conformismo del temor —nunca se olvidan del muro— y una manera de articular en silencio palabras que ya no significan nada. Ese silencio es el que pintó Bacon.

En el otro lado, hay una inmensa variedad de lenguas, lenguas que a veces están desapareciendo, con cuyos vocabularios se le puede dar sentido a la vida, incluso cuando, particularmente cuando, ese sentido sea trágico.

Cuando mis palabras eran trigo
yo era tierra.
Cuando mis palabras eran ira
yo era la tormenta.
Cuando mis palabras eran rocas
yo era río.
Cuando mis palabras se hicieron miel
mis labios se cubrieron de moscas.

Mahmoud Darwish

Bacon pinto el silencio sin temor. Y ¿no estaba por ello más cerca de aquellos al otro lado, para quienes los muros son un obstáculo más? Podría ser...

1 Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 2003 (versión castellana: *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2003) [N. del Ed.].

2 En inglés Bacon se pronuncia “beicon” [N. de la T.].

Renato Guttuso

1911-1987

“Solo las obligaciones le hacen crecer a uno.” Esta observación de Antoine de Saint-Exupéry resume las razones que probablemente llevaron a Renato Guttuso a pintar, en un lienzo de gran formato, la batalla librada por Giuseppe Garibaldi y sus Camisas Rojas, en la Expedición de los mil, en su camino hacia Palermo. Expuesto por primera vez al público en la Bienal de Venecia de 1952, este lienzo destacaba entre una cantidad considerable de obras melifluas, porque deja ver claramente un sentido de la obligación ambicioso y convincente. El visitante libre de prejuicios se veía forzado a admitir que la obra servía a algo que no era simplemente la reputación del artista y que la sensibilidad estética de este era un talento bien empleado, y no la *raison d'être* de la obra en sí. Lo mismo podría decirse, sin duda, de cualquier buen cartel de reclutamiento, pero también es cierto que no se ha dado una tradición ni se ha producido obra maestra alguna sin un sentido de servicio semejante. Es significativo, por ejemplo, que el propio Pablo Picasso nunca superó el *Guernica*, ni Henry Moore produjo unos dibujos tan profundos como los que hizo en los refugios antiaéreos del metro de Londres durante la guerra. En períodos menos revolucionarios que el nuestro, el artista solo ha podido servir a un modo de vida general, difuso, pero hoy, si su actitud (intuitiva o consciente) es lo

bastante vital para admitir que hay una necesidad de interacción entre el arte y la vida, es casi inevitable que sienta que su causa es urgente. Hasta un pintor tan protegido del mundo como Pierre Bonnard tuvo que expresar su fe en una domesticidad sensual de una manera que, con todas sus maravillosas sutilezas, resulta de lo más estridente cuando se la compara con la de Jean Siméon Chardin o Diego Velázquez.

Hago hincapié en este punto porque en el clima que domina en la actualidad el mundo de las artes, en el que solo las consideraciones estéticas parecen estar por encima de toda sospecha, se suele olvidar; en segundo lugar, porque contrarresta esa acusación, superficial y sofisticada por demás, de que la pintura de Guttuso no pasa de ser mera propaganda política cuando no un cuento infantil de soldaditos de plomo heroicos; y, finalmente, porque explica no solo la fuerza real del cuadro, sino también sus flaquezas.

Guttuso, que nació en Palermo en 1911, siempre ha sido consciente de la conexión entre arte y política; la palabra “política” utilizada aquí en su sentido más amplio, a fin de describir esa lucha de las fuerzas sociales que se da por debajo de cualquier orden social concreto. En 1931, cuando trabajaba en Roma, Guttuso reaccionó con fuerza contra el neoclasicismo fomentado entonces por el fascismo. (Quizá merezca la pena volver a plantear aquí que las diferentes teorías estéticas de formalización y abstracción, como las que se dan por supuestas en la obra temprana de Guttuso,

constituyeron todas, en su momento, otras tantas reacciones necesarias y socialmente significativas contra unas formulas estériles y reaccionarias. Ha sido tan solo en el transcurso de los últimos diez o quince años cuando aquellos movimientos que integraron en su día las vanguardias han perdido su vitalidad revolucionaria y se han convertido en un nuevo academicismo.)

En 1942, pintó una crucifixión notoriamente anticlerical, y, un tiempo después, tras haber luchado en la Resistencia, produjo una serie de obras en protesta por las masacres llevadas a cabo por el nazismo en Italia. Estas obras se publicaron en forma de libro bajo el título de *Gott mit uns*.¹ Después de la guerra, el ejemplo de su obra y de sus artículos periodísticos lo convirtieron en uno de los líderes reconocidos del realismo social italiano. No hay aquí espacio para entrar a comentar en detalle ese movimiento artístico, pero esta pintura, que es su culminación última, puede sugerir su carácter esencial. La elección del tema indica el tipo de atractivo, popular, pero relevante con respecto a su tiempo, al que aspira el movimiento, al tiempo que las influencias obvias de Caravaggio, Gustave Courbet y Picasso (en la simplificación de algunas formas) da una idea de su base histórica más inmediata.

Las reproducciones del cuadro *La batalla del Ponte de l'Ammiraglio* resultan siempre engañosas. Uno pierde el sentido de la escala —todas las figuras en primer plano son de

tamaño natural— y, todavía más importante, uno pierde el ritmo fundamental de la composición. Este está basado en el violento conflicto de los uniformes azules y rojos contra un fondo marrón verdoso. Pero como este contraste se establece según el color más que el tono, se pierde en una reproducción en blanco y negro, y, en su lugar, los tonos claros de los sables, del mar distante y de las ropas en primer plano se tornan demasiado insistentes y confusos. Uno también pierde el impresionante vigor y la espontaneidad con la que se ha aplicado el pigmento. Estas deficiencias, sin embargo, no deben llevar a confusión con respecto a la razón de existir de este cuadro: la extraordinaria determinación del artista, una determinación que ha hecho que este cuadro haya sido la obra contemporánea más destacada de la bienal.

En primer lugar, tenemos la complejidad de la pintura: la confianza y la ambición que han inspirado a Guttuso, pese a la moda contemporánea de las poses individuales y de la disposición exquisita de un mínimo de objetos, para enfrentarse a treinta y cinco figuras, cinco caballos y la planificación de un elaborado paisaje, y también para no rehuir los problemas que conllevan unos escorzos muy acusados, unos movimientos violentos y toda la organización de la acción, no en un único plano, como si fuera un friso, sino en un espacio tridimensional completo.

En segundo lugar, tenemos su vigor: una energía amplia, generosa y carente de toda superchería. Formalmente, puede

verse si uno observa cómo la disposición de las grandes formas, por complicada que pueda ser desde el punto de vista espacial o lógico, nunca es abigarrada o limitada, sino que siempre está sólida y fácilmente equilibrada. También puede verse en la manera en la que el interés permanece constante y uniforme. No hay detalles obsesivos, ni pequeños pasajes especiales, típicos del virtuoso. Todo guarda relación (sin estar formalizado a fin de eludir ciertas dificultades) con la unidad de la idea general.

Y, por último, está la actitud humana. Guttuso se ha identificado lo bastante con el tema tratado, de modo que nunca cae en el sentimentalismo. Se acepta el hecho de la lucha cuerpo a cuerpo. Los muertos no tienen un aspecto ni pacífico ni glorioso. Guttuso reconoce que solo la inevitabilidad del sacrificio puede hacer la escena heroica.

Pero de la misma manera que todas estas cualidades están directamente relacionadas con la determinación del pintor, también lo están sus graves fallos. Como la convicción de Guttuso todavía no se ha traducido completamente a términos pictóricos, su entusiasmo —como hombre, no como pintor— le permite pasar por alto cierta falta de solidez en el dibujo y en la estructura. En el caso de alguien que es capaz de articular las figuras tan sutilmente como lo hace Guttuso, no puede tratarse de falta de talento, sino de impaciencia, una impaciencia que hace que deje sin corregir, por ejemplo, una figura tan tosca como la del hombre que alza

los brazos en el puente. Hasta que las convicciones de Guttuso como hombre y como pintor no estén completamente integradas, otras tosquedades semejantes seguirán perjudicando su obra, y esos burdos pasajes no dejarán de recordar, y con razón, a los carteles de reclutamiento. Pero incluso un cartel de reclutamiento puede alcanzar mayores logros, en todos los sentidos, que un simple *objet d'art*.



Renato Guttuso, *La batalla del Ponte dell'Ammiraglio*, 1951.

Benedict Nicolson (BN): Las veinte obras recientes de Renato Guttuso (algunas de gran formato) expuestas en las Leicester Galleries han recibido a un gran número de visitantes. Independientemente de que sus reacciones fueran favorables o

no, a todos les habrá parecido que se encontraban ante algo verdaderamente nuevo. Le damos la bienvenida a un cambio con respecto a las monótonas exposiciones de clichés formalistas.

John Berger (JB): Estoy de acuerdo, pero esta exposición no es, desde luego, ninguna novedad. Demuestra en la práctica unas teorías socialistas sobre el arte que ya vienen de lejos, y también podemos vincularla con toda una tradición humanista europea. Pero no le falta razón en el sentido de que la obra de Guttuso establece un nuevo ejemplo. Y esta, creo yo, es una de sus intenciones conscientes. Pinta de la misma manera en la que construye Le Corbusier, para enseñar o lanzar un desafío a otros artistas.

BN: Además de su deseo de enseñar, parece tener también el deseo de comunicarse con el gran público. Creo que tiene a su público en mente todo el tiempo y que eso debe de condicionar la naturaleza de su arte. Esto es importante porque no se puede decir lo mismo del mejor arte de los últimos setenta años más o menos, cuando agradecen el reconocimiento, pero nunca han modificado su estilo a fin de conseguirlo.

JB: Sin duda es cierto que los medios de comunicación de masas les interesan sobre todo a quienes se dedican al negocio de la cultura. Y lo que para mí tiene una importancia revolucionaria en la obra de Guttuso es que su deseo de

comunicarse con un público popular se combina con su aceptación de los descubrimientos de los grandes maestros de la modernidad.

BN: Yo iría aún más lejos y sugeriría que no podría haber llegado a ser un artista serio si no hubiera asimilado los diferentes movimientos de la modernidad. Y creo que es muy acertado poner de relieve, como lo haces en el prefacio del catálogo, que Guttuso surge de los dos estilos más productivos de nuestro tiempo, el cubismo y el expresionismo, no solo de uno de ellos.

JB: Obviamente, para expresar la realidad contemporánea se necesitan formas modernas, pero lo que hace que su obra sea importante es su manera de entender esa realidad, no solo su estilo. Es la comprensión de Guttuso de nuestra posición histórico social lo que finalmente le permite aplicar su cólera, su compasión y su sentido de la dignidad humana a temas en donde están enteramente justificados.

BN: Veo que tiene una idea distinta de la mía con respecto a qué es lo que constituye un tema humano elocuente. Insiste usted en limitarlo a las acciones heroicas de la clase trabajadora. Digo yo que su lucha no será más estimulante como tema artístico que la lucha de las otras clases.

JB: No hay otra lucha de clases que la de la resistencia a la del

proletariado. La crisis social en la que vivimos es el resultado del derrumbamiento de la posición y de los valores de las clases altas y medias. Y creo que la oscuridad y la lejanía de una parte tan grande del arte contemporáneo, al que usted se refería, están estrechamente ligadas a ese derrumbamiento. Creo que solo quienes se identifican con el vigor de la clase que vendrá a ocupar su lugar pueden tener la confianza y la perspectiva necesarias para permitir que sus sentimientos humanitarios se desarrollen al completo. Y estos se pueden aplicar entonces a cualquier tema.

BN: Pero eso es precisamente lo que no consigue hacer Guttuso. Piense en su cuadro *Boogie-Woogie*, de Roma. Un club nocturno lleno de estudiantes burgueses bailando. Se diría que Guttuso tendría que haber mostrado cierta empatía con esos jóvenes llenos de vida. Pero no hay nada de eso. Lo que pinta es su frustración, su depravación. Satiriza la infiltración estadounidense con ese Mondrian colgado de la pared. Tendré que resignarme a la idea de que es porque esos jóvenes tuvieron la mala suerte de no pertenecer a la clase correcta por lo que los retrata tan taciturnos y muestra tan poca solidaridad con ellos.

JB: Si se fija en las caras de esos adolescentes, por ejemplo, en la chica que no tiene pareja, verá toda la empatía y toda la solidaridad que muestra el pintor por sus agobios, y también verá un reconocimiento claro de la vitalidad de su juventud.

Lo que satiriza es el culto que los engaña y que, como señala con toda razón, los frustra.

BN: Sí, pero Guttuso nunca representaría la depravación entre los trabajadores.

JB: Aquí tendríamos que tomar en consideración el patrón de los datos. Arbitrariamente aislados, los datos solo pueden llevar a trivializar el arte. Cuando uno habla de un artista que expresa su tiempo, uno quiere decir que ese artista saca partido de lo característico, no de lo secundario. Por supuesto que, tomados individualmente, hay trabajadores corruptos. Y claro que hay muchos burgueses honestos. Pero eso no quita para que siga siendo un hecho que en Italia son los campesinos los que están infraalimentados, que es la clase trabajadora la que, en su lucha por sus derechos, cae abatida por los disparos, y que la burguesía actúa en connivencia con todo ello.

BN: Creo que exagera. Ahí no estamos de acuerdo, sencillamente porque yo le doy más a la moral individual. Pero sí que estoy de acuerdo —y este es el punto esencial— con que la nobleza y la grandeza de la pintura de Guttuso son el resultado directo de sus convicciones políticas y sociales. Pensemos en su cuadro *Muerte de un héroe*: la figura yace, tendida en la cama, de forma similar al *Cristo muerto* de Mantegna. Es una pintura intensamente conmovedora, precisamente por la identificación del artista con el sufrimiento del

hombre.

JB: Uno solo se entrega a algo que ha asimilado enteramente. El hecho de que Guttuso pueda identificarse tan completamente con el trabajador muerto es una prueba de hasta qué punto acepta personalmente su moral y hasta qué punto lo hace de forma individual. Pero esta identificación no es más que el medio por el cual nos conmueve y se conmueve él mismo. Lo conmovedor realmente es la verdad de la escena: las sábanas arrugadas, caídas, que cubrieron tanto dolor, la pena de los camaradas de ese hombre y de su familia. Una obra de arte es conmovedora en proporción directa con el grado en el que amplía nuestra experiencia de ciertos hechos objetivos, significativos.

BN: ¡Venga, hombre! Algunos hechos que no son “significativos” desde su punto de vista, al igual que algunas sensaciones puramente personales, constituyen un material muy rico para el arte. Lo único que importa es que el artista se los crea y nos convenza de la autenticidad de sus sensaciones. Sería una locura decir que Vincent van Gogh fue menos importante como artista cuando expresaba unas emociones intensamente personales que cuando dirigía esas sensaciones hacia un ideal social.



Renato Guttuso, *Muerte de un héroe*, 1953.

JB: Estoy en completo desacuerdo. Los cuadros más conmovedores de Van Gogh son aquellos en los que sus intensas emociones se ponen al servicio de la realidad objetiva. Fue porque sus sensaciones hiperpersonales terminaron por suavizar su visión por lo que se suicidó. Algún día, su obra volverá a valorarse a la luz de este hecho. Sin embargo, cuando Van Gogh decía que quería pintar un paisaje tal como le sorprendía al cartero que camina cotidianamente por él, su actitud era muy parecida a la de Guttuso, quien tiene una visión objetiva del mundo y solo se muestra romántico en el fervor con el que la expresa. Lo que celebra Guttuso es la vida

cotidiana de Italia, el acarreo del peso de la cosecha, la determinación del minero, la instalación de los postes del telégrafo a través del paisaje, el aterrazado de las colinas.

BN: Pero ¿y qué podemos decir de la calidad de esas celebraciones? A veces parece que hay una tosquedad tanto en el dibujo como en el color que es difícil de explicar en un artista tan consumado. Acepto la estridencia de su *Heroína de la lucha por la tierra*, de la misma manera que aceptaría un Soutine. Pero compare a su minero con los equivalentes de Géricault, de los que se deriva en parte, o sus paisajes de cactus con un Derain fauvista. ¿Existe alguna razón, además de la incompetencia, por la que tengan que ser más torpes?

JB: Puede que algunos fragmentos sean torpes y no estén lo suficientemente trabajados. Pero son muchas las razones que lo explican. Es fácil ser sensible e ilegible. El problema de sacar del museo la tradición del arte moderno casi en solitario, el problema de interpretar los sucesos contemporáneos con toda la prisa y la urgencia que requieren y de una manera que resulte en algo más profundo que un mero reportaje y haga esos sucesos legendarios y el problema de pintar con una claridad insistente que no sea el resultado de la simplificación —observemos la mano aferrada a la escalera de la mujer parecida a Anna Magnani en *La inundación*—, todos estos problemas son monumentales. Compara, los Guttuso con los Moynihans de la sala contigua. La diferencia es la

misma que existe entre hacer anillos con el humo del cigarrillo y trabajar como un carretero para modelar una rueda que gire adecuadamente.

BN: Por diferentes que sean nuestras interpretaciones, parece que estamos de acuerdo en que esta exposición es un signo alentador de que el arte está volviendo a nacer.

1 Cuttuso, Renato, *Gott mit uns*, Il Saggiatore, Milán, 1960 [N. del Ed.].

Jackson Pollock

1912-1956

En un período de desintegración cultural, como el que vivimos hoy en Occidente, no es fácil calcular el valor del talento individual. Algunos artistas tienen claramente más talento que otros, y se espera que quienes entienden profundamente el medio en el que operan sepan distinguir entre los más y los menos dotados. A la mayor parte de la crítica contemporánea solo le interesa establecer esta distinción; en general, el crítico actual acepta los objetivos del artista (siempre que no supongan un desafío a su propia función) y se concentra en la facilidad o la aptitud con las que los persiguen, o la carencia de las mismas. Pero esto elude la cuestión principal: ¿hasta qué punto puede el talento librar al artista de reflexionar sobre la decadencia de la cultura a la que pertenece, hasta qué punto puede eximirlo de cuestionarla?

Puede que nuestra obsesión con el genio, en contraposición al talento, sea una reacción instintiva a este problema, pues por definición el genio es una persona que supera de un modo u otro la situación que hereda. Para el propio artista, el problema es con frecuencia profundamente trágico: esta era la cuestión que obsesionaba a hombres como Dylan Thomas y John Minton. Posiblemente también obsesionaba a Jackson Pollock, y puede explicar, en parte, por qué dejó prácticamente de pintar en los últimos años de su vida.

Pollock tenía mucho talento. A algunos les sorprenderá oírlo. Ya hemos visto las consecuencias de las hoy famosas innovaciones de Pollock: los miles de lienzos tachistas y de *action painting* toscamente, arbitrariamente, cubiertos de pintura, casi se diría que “atacados” con pintura. Ya conocemos la leyenda que envuelve su método de trabajo: dejar gotear la pintura o lanzarla directamente desde la lata sobre el lienzo dispuesto en el suelo, el delirio del viaje del artista hacia lo desconocido, etc. Hemos leído las pretenciosas cábalas escritas en torno al tipo de pintura al que Pollock dio vida. Qué sorprendente resulta entonces enterarse de que fue un artesano de lo más puntilloso, sensible y “encantador”, con más afinidades con un artista como Aubrey Beardsley que con cualquier iconoclasta furioso.

Sus mejores lienzos son grandes. Cuando te pones delante de uno ellos, ocuparán todo tu campo de visión: grandes muros de nebulosas de color plata, rosa, oro nuevo y azul pálido vistas a través de unas densas madejas de líneas veloces, oscuras o claras. Es cierto que estas pinturas no están compuestas en el sentido renacentista del término; no tienen un centro focal hacia el que se dirija el ojo, o se aleje de él. Están diseñadas como patrones planos continuos, perfectamente unificados sin el uso de motivos repetitivos obvios. No obstante, su color, la consistencia del gesto, el equilibrio de sus pesos tonales son prueba de un talento pictórico natural. Estas mismas cualidades revelan que el método

de trabajo de Pollock le permitió, en relación con lo que quería hacer, tanto control como, pongamos por ejemplo, el que el método impresionista permitía a los impresionistas.

Pollock, pues, tenía unas dotes pictóricas excepcionales, y sus cuadros pueden deleitar al ojo sofisticado. Si se transformaran en diseños textiles o en papeles pintados, también podrían gustar al ojo no sofisticado. (Solo el ojo sofisticado puede disfrutar de una calidad aislada, individual, separada de cualquier contexto normal y buscada por sí misma, en este caso la calidad de la decoración abstracta.) Pero ¿podemos dejar ahí el asunto?

Imposible. En parte, porque su influencia en cuanto que figura representativa de algo más que eso constituye hoy un hecho demasiado acuciante para poder ignorarlo, y, en parte, porque sus cuadros deben verse también —y probablemente así fueron concebidos— como imágenes. ¿Cuál es su contenido? ¿Qué significan? Un comisario de arte muy conocido, al que vi en la galería, me dijo: “Son *tan* elocuentes”. Pero esto, por supuesto, era un ejemplo más de esa manera estúpida de poner del revés los adjetivos cualitativos, algo constante hoy, ya que todo el mundo se quiere apropiarse del vocabulario común para su uso personal y único. Estos cuadros carecen de significado alguno, pero su manera de no tenerlo es significativa.

Imaginemos a una persona criada desde su nacimiento

en una celda blanca, de modo que nunca ha visto nada más que el crecimiento de su cuerpo. Y entonces imaginemos que de pronto le dan unos palitos y unas pinturas de llamativos colores. Si fuera una persona con un sentido innato del color y de la armonía, cubriría las paredes de su celda de la misma manera que Pollock pintaba sus lienzos. Querría expresar sus ideas y sentimientos sobre el crecimiento, el tiempo, la energía, la muerte, pero carecería de un vocabulario visto o recordado de imágenes visuales con el que hacerlo. No tendría nada más que los gestos que podría descubrir en el acto mismo de aplicar sus marcas de color en las paredes blancas. Estos gestos pueden ser apasionados y frenéticos, pero para nosotros podrían no significar sino el trágico espectáculo de un sordomudo intentando hablar.

Yo creo que Pollock, en su imaginación, en su subjetividad, se aisló casi hasta ese punto. Se diría que sus cuadros son imágenes pintadas en las paredes de su mente. Y el atractivo de su obra, especialmente para otros pintores, es del mismo tipo. Su obra equivale a una invitación: olvidad todo, separaos de todo, habitaos en vuestra celda blanca y —la paradoja más irónica de todas— descubrid el universal que hay en vosotros, pues sois universales en vuestro mundo propio.

El problema constante al que se enfrentan los artistas occidentales es encontrar temas que puedan conectarlos con su

público. (Y por tema no me refiero a un asunto concreto como tal, sino a la evolución de su relevancia como tema.) Pablo Picasso y los pintores mexicanos le influyeron al principio de su carrera. Se inspiró mucho en ellos, estilísticamente, y en su fervor, que le sirvió de sostén artístico, pero por más que lo intentó no consiguió hacerse con sus temas, sencillamente porque no eran aplicables a su visión personal de la situación social y cultural en la que estaba. En su desesperación, acabó por convertir en tema la imposibilidad de encontrar un tema. Teniendo la capacidad del habla, actuaba como un mudo. (Un poco en esto como James Dean.) Teniendo como tenía toda la libertad y todos los contactos, se condenó a sí mismo a la reclusión en la celda blanca. Intentó perder todos los recuerdos y las innumerables referencias al mundo exterior que poseía. Y habiendo echado por la borda todo lo que pudo, intentó preservar solo su conciencia de lo que sucedía en el acto de pintar, ese momento.

De no haber tenido el talento que tenía, esto no sería así de claro; en su lugar, sencillamente se hubiera considerado que su obra era incompetente, irrelevante o falsa y se la hubiera desechado sin más. Pero el talento de Jackson Pollock hizo que su obra fuera relevante. A través de ella se percibe la desintegración de nuestra cultura, pues naturalmente lo que acabo de describir no fue un plan consciente y deliberado; era la consecuencia de suscribir y de guiarse por cosas tales

como el papel del sujeto, la naturaleza de la historia y la función de la moralidad, que no son más que una manera de engañarnos.

Y puede que hayamos llegado a algo parecido a una respuesta a la cuestión que planteaba al principio. Si un artista de talento no puede ver o pensar más allá de la decadencia de la cultura a la que pertenece, si la situación es tan extrema como la nuestra, su talento solo revelará negativamente, pero de una forma extraordinariamente vívida, la naturaleza y el alcance de esa decadencia. En otras palabras, su talento revelará hasta qué punto ha quedado desaprovechado.

Jackson Pollock y Lee Krasner ***1912-1956 y 1908-1984, respectivamente***

Resulta harto extraña la idea del suicidio de un arte. Pero si he de hablar de la historia de Jackson Pollock y su mujer, no tengo más remedio que empezar por ahí. Krasner sobrevivió casi treinta años a su marido y continuó trabajando como pintora que era, y de talento, por derecho propio. No obstante, ahora quiero concentrarme en los quince años que vivieron y trabajaron juntos, y en los que Pollock intentó cambiar el curso de lo que entonces se consideraba arte moderno.

Pollock murió en 1956 en un accidente de automóvil cerca de su casa de Springs, en Long Island, Nueva York. No es este el suicidio al que me refiero. Tenía cuarenta y cuatro años y ya había sido aclamado como el primer gran pintor estadounidense. La tragedia de su muerte, aunque predecible, oscureció para muchos el suicidio del arte.

Nacido en 1912, Pollock era el hijo menor de cinco hijos de una humilde familia presbiteriana de procedencia irlandesa y escocesa que vivió sobre todo en Arizona. Desde muy joven demostró un talento apasionado, aunque torpe. El talento no siempre significa facilidad; es una especie de actividad motora del temperamento: una forma de energía. El maestro de Pollock, el pintor rural popular Thomas Hart Benton, enseguida reconoció su talento.

Pollock era esbelto, guapo, agresivo, melancólico: estaba profundamente ansioso por demostrar que no era un fracasado y tal vez por ganarse, al fin, la aprobación de su severa madre. Todo lo que hacía tenía un toque carismático; y tras todo lo que hacía le quedaba una constante duda. Antes de cumplir veinte años ya era más o menos alcohólico.

De adolescente dejó de usar su primer nombre, Paul, y empezó a utilizar solo el segundo, Jackson. El cambio ya dice mucho del carácter que se sentía impelido a adoptar. Jackson Pollock era un nombre apropiado para pelear en el *ring*. El nombre de un campeón.

Su posterior fama como pintor produjo la leyenda de que en el fondo de su corazón Pollock era un *cowboy*. Comparado con su primera coleccionista, Peggy Guggenheim, o con su primer defensor, Clement Greenberg, o con el crítico Harold Rosenberg, quien inventó para él la expresión *action painter*, era en verdad un *goy*,¹ un paleta. Odiaba toda teoría, apenas leía, nunca salió de Estados Unidos, se liaba a puñetazos con la gente y en las fiestas, cuando se emborrachaba meaba en la chimenea. Pero por muchas maravillas que cualquier *cowboy* sea capaz de lograr con su lazo, ninguno pudo soñar nunca con llegar a controlar la pintura como lo hizo Pollock. Esto hay que repetirlo una y otra vez, porque sus famosas *drip paintings* llevaron a pensar a algunos que Pollock era solo alguien que pintaba con goterones, chorreos y salpicaduras. Nada puede estar más lejos de la verdad. El suicidio se

cometió con gran maestría, el grado de desesperación fue el preciso.

Pollock descubrió todo su potencial como pintor durante la década de 1940. Por entonces, la mayor parte de los pintores estadounidenses de vanguardia estaban interesados en Picasso, el surrealismo, el inconsciente jungiano, el ser oculto, la abstracción. Toda referencia directa al mundo visible, objetivo, solía rechazarse como “ilustrativa”. El viaje era interior: una difícil búsqueda del alma.

En 1943, el conocido pintor Hans Hoffmann le preguntó al joven Pollock si la naturaleza era importante en su arte. “Yo soy la naturaleza”, respondió Pollock. La arrogancia de la respuesta sorprendió a Hoffmann, y Pollock, dándose cuenta de ello, siguió echando leña al fuego y añadió: “¡No me interesan sus teorías! ¡Contésteme o cierre el pico! ¡Vamos a ver su obra!”. Puede que la respuesta fuese arrogante, puede que no, pero lo que importa, lo significativo, es que ya encerraba la fatalidad futura.

Seis años más tarde, reflexionando sobre la pintura de Pollock y para ensalzarla, Harold Rosenberg escribía lo siguiente: “El pintor moderno parte de la nada. Es lo único que copia. El resto lo inventa”.

¿Qué estaba sucediendo en ese momento en el mundo exterior? Un clima cultural nunca es independiente de los acontecimientos exteriores a él. Estados Unidos emergía tras la

guerra como la nación más poderosa del mundo. Se había lanzado la primera bomba atómica. El apocalipsis de la Guerra Fría ocupaba ya un lugar predominante en cualquier orden del día. McCarthy se inventaba a sus traidores. El espíritu del país que menos había sufrido en la guerra era desafiante, violento, obsesivo. La tragedia que mejor se adecuaría al período es *Macbeth*, y sus fantasmas eran los de Hiroshima.

“Libertad” era una palabra con la que se jugaba mucho por entonces, y que significaba cosas muy diferentes. Merece la pena examinar tres tipos distintos de libertad, pues, juntos, tal vez evoquen algo de la estridencia de la época. En Estados Unidos quedaba poco tiempo. La paciencia era escasa. Se habían cerrado las apuestas. Había un inarticulado sentimiento de pérdida, que a menudo se expresaba con irritación o violencia. Vietnam fue una de las tragedias históricas que terminarían desprendiéndose de esa inseguridad.

Libertad de mercado. Los artistas neoyorquinos trabajaban, más descuidadamente que nunca, para un mercado cada vez más amplio. Pintaban exactamente lo que querían, en el tamaño y con los materiales que querían. Recién acabadas, apenas secas, sus obras eran puestas a la venta, promocionadas y a veces compradas. Las compraban los coleccionistas y, por primera vez, todavía húmedas, por decirlo así, los museos. La competencia, sin embargo, era violenta e implacable. Lo último era siempre lo más solicitado. Las modas impuestas por las galerías cambiaban a toda

velocidad. El reconocimiento del público (representado por la revista *Life*) era inmenso, pero fugaz. Los riesgos eran muchos, y muchas las víctimas. Maksim Gorky y Mark Rothko se suicidaron. Franz Kline, Ad Reinhardt y Barnett Newman murieron jóvenes. Casi todos los pintores bebían para no perder los nervios, pues finalmente sus obras, transformadas en extraordinarias inversiones financieras, gozaban de muchas más medidas de seguridad que sus propias vidas. Vivían del éxito y la desesperación.

En segundo lugar estaba la libertad que los artistas buscaban en ellos mismos. Como se afirmaba en el catálogo de una exposición colectiva: “La pasada década en Estados Unidos ha sido un período de gran actividad creadora en la pintura. Solo ahora se ha dado un esfuerzo común por abandonar la tiranía del objeto y la enfermedad del naturalismo para entrar en el reino de la conciencia”. “Entrar en el reino de la conciencia” —una frase oscura— significaba intentar estar uno mismo en el lienzo, sin los accesorios de las referencias conocidas, y, por consiguiente, liberarse de la retórica, de la historia, de la convención, de la otra gente, del pasado. Tal vez aquellos hombres buscaban la pureza en un mundo totalmente viciado.

Por último, estaba la libertad de la “voz de Estados Unidos”, la libertad del “mundo libre”. Hacia 1948, Estados Unidos necesitaba de un prestigio cultural internacional que equilibrase su poder político y militar: necesitaba una

respuesta sofisticada a la consigna de *Yankee go home!* Por esta razón, durante las décadas de 1950 y 1960, la CIA apoyó clandestinamente gran cantidad de iniciativas cuyo objetivo era presentar el arte estadounidense a lo largo y ancho del mundo como una promesa para el futuro. Dado que las obras eran abstractas (salvo en el caso de Willem de Kooning), se prestaban a interpretaciones diversas.

De esta forma, un arte en gran medida desesperado, que en un principio había asombrado al público estadounidense, se fue transformando a fuerza de conferencias y artículos, y en virtud del contexto en que se exhibía, en un arma ideológica para la defensa del individualismo y del derecho a expresarse libremente. Pollock —estoy seguro de ello— no fue consciente de este plan; murió demasiado pronto. Sin embargo, el aparato propagandístico contribuyó a crear la confusión que tras la muerte del pintor envolvió toda su obra. Un grito de desesperación se convirtió en una declaración a favor de la democracia.

En 1950, Hans Namuth hizo una película sobre Pollock. El pintor se calza unas botas manchadas de pintura —que parecen una especie de homenaje a Vincent van Gogh— y luego empieza a caminar sobre el lienzo limpio, sin preparar, extendido en el suelo. Con la ayuda de un palo impregnado de pintura va salpicando la tela. Hilos de pintura. Diferentes

colores. Construye una red. Hace nudos. Sus gestos son parsimoniosos, pero se suceden con rapidez. Luego emplea la misma técnica sobre un paño de vidrio transparente apoyado en unos caballetes, lo que permite al cámara filmar la acción a través del vidrio, de forma que vemos cómo la pintura cae sobre los guijarros y los alambres dispuestos previamente sobre este. Miramos hacia el pintor desde el punto de vista de la pintura. Miramos desde atrás hacia adelante, allí donde sucede todo. Su forma de mover brazos y hombros sugiere algo que está a medio camino entre un tirador y un apicultor que estuviera encerrando un enjambre en la colmena. Es la actuación de una estrella.

Probablemente fue esta película la que inspiró la expresión *action painting*. Según esta, el lienzo se convierte en un escenario para la libre actuación del artista, una actuación que el espectador vuelve a experimentar en las huellas que de ella han quedado. El arte ha dejado de ser mediación para convertirse en acto. Ya no es una búsqueda, sino una llegada.

Lentamente nos vamos acercando a la fatalidad, a las consecuencias pictóricas de la *nada* de Rosenberg.

En cierto modo, las fotos en que aparecen juntos Lee Krasner y Jackson Pollock muestran hasta qué punto eran un matrimonio de pintores. Se ve en sus ropas. Huelen a pintura. El primer amor de Lee Krasner fue un pintor ruso llamado Ígor

Pantuhoff. Vivió con él once años. Cuando conoció a Pollock, Lee tenía treinta y cuatro años y era más conocida que él. “Había agarrado un cometa por la cola”, diría ella luego. Seguramente le llamó la atención lo que para ella era el destino de Pollock como artista. Era un pintor inspirado, probablemente más inspirado que ningún otro que hubiera conocido antes. Y para Jackson Pollock, el campeón siempre temeroso de la derrota, Lee era un juez del que por fin podía fiarse. Si ella le decía que algo de lo que había pintado funcionaba, él lo creía, al menos al principio de su matrimonio. El mejor elogio que podían hacerse entre ellos era: “funciona”. Un comentario entre profesionales.

Entre 1943 y 1952 —el período durante el cual Pollock produjo el grueso de su obra más sorprendente—, los dos pintaban, en parte, el uno para el otro: para sorprenderse mutuamente. Era una forma de comunicarse, de acariciar o ser acariciado. (Tal vez no había muchas maneras de comunicarse con Pollock.) Durante estos años, Lee Krasner pintó mucho menos de lo que había pintado antes o pintaría después. Pollock se apoderó del estudio de la casa que compraron en Springs, y ella trabajaba en el dormitorio. Y, sin embargo, la conclusión de que ella sacrificó su carrera por la de su marido es tan estúpida como la discusión acerca de quién influyó en quién. (En 1953, Pollock pintó un lienzo titulado *Pascua y el tótem* que cualquiera podría confundir con un Krasner.) La verdad es que, como pintores y como

hombre y mujer, durante esos años los dos se lanzaron a la misma aventura, una aventura que resultaría mucho más funesta de lo que por entonces ambos hubieran podido prever. Así lo demuestran hoy sus lienzos.

Las pinturas de Lee Krasner eran por naturaleza sensuales y ordenadas. Sus colores, sus trazos sugieren a menudo la carne, el cuerpo; su orden, un jardín. Aun siendo abstractas, uno entra en ellas para encontrar, tras los colores o el *collage*, una suerte de bienvenida.

En contraste, las pinturas de Pollock tenían un objetivo metafísico y eran violentas. El cuerpo, la carne habían sido rechazados, y los cuadros eran una consecuencia de ese rechazo. Uno siente cómo el pintor, primero con gestos casi infantiles y luego como un hombre fuerte completamente adulto, ha vaciado la energía y los fluidos de su cuerpo con el fin de dejar huellas que demuestren que ha existido físicamente. En una ocasión dejó impresas en la pintura las huellas de sus manos como suplicando al lienzo que reconociera el cuerpo exilado. En estas obras hay un orden, aunque se trate del orden que existe en el centro de una explosión; en todas sus superficies hay una indiferencia atroz hacia todo lo sensible.

Cuando se cuelgan juntas las obras de ambos, podemos ver con claridad el diálogo existente entre ellas. Él pinta una explosión; ella, utilizando unos elementos pictóricos casi idénticos, construye una especie de consuelo. (Quizá con

sus pinturas se decían cosas que no podían decirse personalmente.) Pero sería un error dar la impresión de que las pinturas de Krasner son esencialmente consoladoras. Entre los dos había en juego algo fundamental. Una y otra vez, los cuadros de Krasner mostraban una alternativa a los extremos a que ambos presentían que se acercaban a los de él. Una y otra vez, los cuadros de ella son una protesta contra la amenaza de suicidio del arte. Y para mí que, mientras ambos actuaban así en el terreno de la pintura, como persona Lee Krasner no podía sino admirar la brillante temeridad de Pollock.

Un ejemplo obvio de ello podría ser el cuadro titulado *Águila calva*, realizado en 1955, un año antes del accidente mortal de coche. Aquí Lee Krasner tomó algunos trozos de un lienzo que Jackson Pollock había abandonado —un simple lienzo de lona entrecruzado de churretones de pintura negra— y los incorporó a un gran *collage* lleno de color que sugiere vagamente el otoño y el vuelo de un pájaro. Así, la pintura de ella salvó los trazos perdidos de la de él. El ejemplo, sin embargo, no es típico, pues esto ocurrió después del suicidio.

Antes, él salpicaba la pintura; ella tomaba los mismos pigmentos, los mismos colores y los unía. Él golpeaba el lienzo; ella abría la misma herida y luego la cosía. El pintaba llamas; ella un brasero. Él lanzaba la pintura al modo de un corneta; y ella pintaba un trozo de la vía láctea. Los elementos

pictóricos —a diferencia de los objetivos— eran siempre similares, cuando no idénticos. Él se prestaba al diluvio; ella imaginaba el agua cayendo a chorros en un estanque.

Pero los mensajes que las pinturas de ella lanzaban a las de él no eran de domesticación. Eran mensajes acerca de la continuidad, del deseo de pintar para seguir viviendo.

Desgraciadamente, ya era demasiado tarde.

Pollock había puesto patas arriba el arte de pintar, lo había invertido, lo había negado.

La negación no tenía nada que ver con la técnica o la abstracción. Era algo inherente a su objetivo, a la *voluntad* que expresaban sus lienzos.

En esos lienzos, lo visible ya no es una apertura, sino algo que ha sido abandonado y dejado atrás. El drama representado es algo que sucedió en algún momento *enfrente* del lienzo, allí donde el pintor afirmaba que él era la naturaleza. Dentro del lienzo o más allá de él no hay nada. Solo el equivalente visual del silencio absoluto.

A lo largo de su historia, la pintura ha servido a muchos fines diferentes; ha sido plana y ha utilizado la perspectiva; ha estado enmarcada y ha carecido de bordes; ha sido explícita y ha sido misteriosa. Pero en ella hay un acto de fe que ha permanecido constante desde el Paleolítico hasta el cubismo, desde Tintoretto (a quien también le encantaban los cometas) hasta Rothko. Un acto de fe que consistía en creer que lo

visible contenía secretos ocultos, que mediante el estudio de lo visible se llegaba a conocer más de lo que podía captarse con una simple mirada. Así, los cuadros estaban ahí para revelar una presencia *detrás de* la apariencia, ya fuera esta la de una *madonna*, la de un árbol o, simplemente, la de la luz que impregna un rojo.

Una desesperación, que era en parte suya y en parte la de la cultura que había mamado, llevó a Jackson Pollock a rechazar este acto de fe; a insistir, con toda la brillantez que como pintor poseía, en que no había nada detrás, en que solo existía *aquello que se le había hecho al lienzo en su lado visible*. Esta trasposición —tan simple y tan terrible al mismo tiempo— supuso el suicidio del arte.

1 Goy: término peyorativo con que los judíos designan a los gentiles [N. de la T.].

Abidin Dino

1913-1993

A veces tengo la impresión de que, al igual que los antiguos griegos, escribo sobre todo acerca de los muertos y de la muerte. Si es así, solo puedo añadir que lo hago con una sensación de urgencia que pertenece únicamente a la vida.

Abidin Dino vivía con su amada Güzin en el noveno piso de un edificio de renta controlada, en uno de esos estudios para artistas que en una determinada época construyó el Ayuntamiento de París. Eran muy felices allí, pero el espacio del estudio unido al el de sus armarios no era mayor que el espacio del que disponen los pasajeros en un autocar. Traducciones, poemas, cartas, esculturas, dibujos, modelos matemáticos, *raki*, almendras recubiertas de chocolate, casetes con los programas de radio de Güzin en turco, ropas elegantes (los dos vestían impecablemente, cada cual en su estilo), periódicos, guijarros, lienzos, acuarelas, fotografías; de todo había allí amontonado. Y siempre que los visitaba, salía con la cabeza llena del espacio, de los grandes paisajes, los de la Gran Anatolia incluso, así conducían Abidin y Güzin el autocar en el que vivían.

Esta semana, Abidin Dino murió en el hospital parisino de Villejuif. Tres días antes de morir perdió la voz y no pudo volver a hablar.

Casi lo último que me dijo Abidin fue: no exageres en tu

nuevo libro. No caigas en la desmesura. Limitate a ser realista. Él era realista con respecto a su cáncer. Sabía lo grave que era. Pero el adjetivo que empleaba para calificar su estado de salud era el mismo que uno podría usar para describir un zapato que le lastima, pero con el que tiene que andar un largo camino.

Todas las imágenes de él vivo que me vienen a la cabeza inevitablemente incluyen carreteras, caravasares, travesías. Tenía la vigilancia de los viajeros. Como escribió Saadi, el poeta persa:

Quien duerme en el camino se quedará
sin sombrero o sin cabeza.

En la diminuta biblioteca del estudio o delante del caballete que plegaba cada noche, Abidin viajaba continuamente. Pintaba mujeres que se convertían en planetas. Dibujaba el dolor de los pacientes del hospital como si lo hiciera con la aguja del sismógrafo. No hace mucho me dio unas fotocopias de unos dibujos que había hecho de hombres torturados. (Como muchos de sus amigos había estado en la cárcel en Turquía.) Míralos, me dijo mientras subíamos juntos en el ascensor hasta el noveno piso, y algún día puede que lleguen a ti desde muy lejos unas palabras, tal vez solo una o dos. Bastará con eso. Pintaba flores: sus gargantas, sus angostos Bósforos hacia el amor. Este verano, a la edad de ochenta años, estando en una *yali*, una casa en el Bósforo, pintó una

puerta blanca con un misterioso signo en ella. Una puerta blanca que no estaba en aquel *yali*, sino en otra parte.

La noche de su muerte, me desperté de madrugada. Me desperté con la certeza de que había muerto, y recé por él. Intenté convertirme en la lente de una especie de telescopio de modo que, dondequiera que fuera, el ángel que lo acompañara pudiera ver a Abidin un poco mejor. Quizá, no mejor. Simplemente, más. Entonces me encontré cara a cara con una hoja de papel blanco, tan llena de luz que no quedaba sitio para ningún color huérfano.

Luego volví a quedarme dormido, sin angustia. A la mañana siguiente, Selçuk, nuestro amigo común, me **telefoneó** para decirme que habíamos perdido a Abidin. (Había muerto en el hospital como dos horas antes de que yo me despertara.)

Esta vez **lloré**, ahogándome en la pena, como un perro. La pena es animal. Los antiguos griegos lo sabían.

Se suele decir, cuando se refiere uno a la muerte de un hombre noble, que se ha apagado una luz. Es un cliché, pero ¿hay una forma mejor de describir la penumbra que le sigue? El papel blanco que vi se convirtió en carbón: negro, y el carbón es el color de la ausencia.

¿Ausencia? El signo que Abidin pintó en la puerta blanca este verano me recordó otra serie de dibujos y pinturas que había hecho durante sus últimos meses. Eran todos de multitudes. Imágenes de rostros innumerables, cada persona

definida, pero juntas, semejantes, en su energía, a las moléculas. Las imágenes, sin embargo, no eran ni siniestras ni simbólicas. Al principio, cuando me las enseñó, pensé que aquella multitud de caras eran como las letras de una escritura sin descifrar. Eran misteriosamente fluidas y hermosas. ¿No habría vuelto a viajar Abidin? ¿No serían ya aquellas imágenes retratos de los muertos?, me pregunto ahora.

Y en este momento, él responde a mis preguntas, pues de pronto lo recuerdo citando a Ibn Arabí:

Veo y me fijo en las caras de todos los que han vivido y vivirán un día, desde Adán hasta el fin de los tiempos...

Nicolas de Staël

1914-1955

Hoy me he enterado por la prensa del suicidio de Nicolas de Staël. Era mejor pintor de lo que él creía. Todo suicidio es el resultado de la falta de reconocimiento. La persona cree que este mundo carece de sentido porque no hay comprensión. Y si se es artista, la falta de reconocimiento estará, al menos en parte, relacionada con la actitud de la gente con respecto a su obra. De Staël había llegado a la fama y era un artista aclamado. He de reflexionar sobre esto. La sociedad capitalista es incapaz de recompensar al artista, incapaz de concederle un verdadero éxito. Las salvas con las que es honrado suenan igual que el último tiro de la pistola de Vincent. "Incluso las producciones intelectuales más elevadas solo son reconocidas y aceptadas por la burguesía porque se las presenta equivocadamente como productoras directas de riqueza material y erróneamente se las muestra como tal riqueza." Señalé este pasaje hace mucho tiempo.

El cubismo es para nosotros lo que la anatomía para Miguel Ángel.

Me gustaría escribir con la misma soltura de una de tus pinceladas, pero no sé. Ante la certeza y las dudas de tu pintura, vacilo y no me salen las palabras. En casi todo lo que

hiciste se reconoce tu mano, como una voz familiar en la habitación contigua. Al mismo tiempo, muchos de los últimos cuadros representan la ausencia: el desnudo azul reclinado, pintado sin modelo en 1955; una mujer al otro lado de las montañas y tú delante del glaciar. Un par de meses después te suicidaste. Cerraste con llave la puerta del estudio, te subiste a la azotea y te tiraste.

Aunque me falte soltura, quiero describirte cómo se ve tu obra cincuenta años después. Me ha llevado todo este tiempo ver lo que estabas haciendo y adónde llegaste. Puede, sin embargo, que en ciertos momentos, trabajando, tú mismo supieras lo que voy a decir. Tengo la extraña sensación de estar escribiendo unas cuantas ideas que solo pueden pertenecer a este momento y al mismo tiempo de estarte visitando hace medio siglo. Tal vez, el destino consista en esta simultaneidad.

Durante toda su corta vida, luchó por pintar el cielo, el cielo y sus luces. No es de extrañar su admiración por Philips de Koninck, para quien el cielo era mucho más importante que todo lo que pintó bajo él en la Holanda del siglo xvii. También admiraba a Johannes Vermeer. La lucha de Nicolas de Staël por pintar el cielo fue una lucha heroica.

Los cielos no solo cambian de una hora a otra y de una estación a otra, sino también de un siglo a otro. Cambian según el clima y cambian con la historia. Esto se debe a que el cielo tiene algo de ventana y algo de espejo; una ventana al

resto del universo, y un espejo de los sucesos terrenales que tienen lugar bajo él. Los cielos de El Greco reflejan las conspiraciones de la Contrarreforma y de la Inquisición, de la misma manera que los de J. M. W. Turner reflejan la agitación de la Revolución Industrial.

Nadie mira al cielo durante más de un minuto sin pensar un deseo relacionado con algo que en ese momento teme o espera.

Entre 1945 y 1948, pintaste las ruinas de Europa con más profundidad y más precisión de lo que lo hiciera ningún otro artista de entonces o desde entonces. Aquellas obras se consideraron abstractas en el momento, aunque tú siempre negaste que lo fueran. Hoy —tal vez porque estamos viviendo entre las ruinas de otro orden, en el caos producido por la nueva tiranía global y corporativa— parece evidente que el tema de esas pinturas y de esos dibujos es el de la supervivencia humana, el de continuar viviendo, con una resistencia extraordinaria y unos añicos de esperanza, entre los cráteres y las hecatombes.

¿Qué entraña esta supervivencia? Entraña adaptarse, aprender nuevos hábitos espaciales, estar convencido de que mantenerse al nivel del suelo puede ser un acto de resistencia, descubrir lo que sigue siendo amable en la desolación circundante y apreciarlo.

Estas obras no representan muros derruidos ni tejados

aplastados por las bombas ni montones de cascotes, sino cómo llega a aceptar la calamidad una persona con alma, con imaginación y con memoria, hasta el punto de inventarse unos gestos propios acordes con los de la destrucción a fin de encontrar así un camino entre las ruinas. Los gestos inventados se perciben en los gestos visibles de la pintura. En todos los cuadros hay esquirlas de luz, y entre los gestos destrozados hay un pasadizo por el que cabe emerger. Son cuadros que describen una forma de arrastrarse hacia la luz del cielo; y son magníficos.



Nicolas de Staël, *Paisaje a mediodía*, 1953.

Me traen a la memoria tres versos del poeta René Char,

que fue amigo íntimo de Nicolas.

Solo al pie de la escalera
en la corriente de la puerta
se descubre la claridad verdadera.¹

Entre 1948 y 1952, los gestos y las formas de Nicolas de Staël se hacen más geométricos, rectangulares, semejantes a ladrillos; más sosegados. Del mismo modo, sus colores se vuelven menos sombríos. Estaba teniendo lugar la reconstrucción de Europa. Este período de su obra culmina con la famosa imagen de los tejados de París, sobre los que se extiende, abarcando dos tercios del gran lienzo, el cielo parisino, cuyo gris violáceo se parece al de las plumas de una paloma. Ha alcanzado el cielo tras siete años de arrastrarse en su busca.

Tres cosas empezaron a cambiar entonces. En primer lugar, su obra se hizo, nominalmente, más figurativa. Pintó futbolistas, paisajes, marinas, barcos en el mar, el cuerpo de una mujer deseada, el interior de su estudio. En segundo lugar, cambió su paleta. Sus colores se fueron haciendo más competitivos, actuando para y contra los otros, como los instrumentos en un cuarteto de jazz. Y en tercer lugar, la desesperación empezó a asomar al volver de cada esquina.

El cielo que por fin había alcanzado resultó ser muy distinto de lo que había esperado.

Hacia 1952, el mundo estaba inmerso en la III Guerra Mundial (la Guerra Fría). Estados Unidos contemplaba un ataque nuclear preventivo contra la Unión Soviética, y había lanzado ya su primera bomba H. El reino del terror de la KGB atravesaba su peor momento desde 1937. En la década que siguió a la victoria de 1945, Europa vivió un profundo desencanto histórico. Nadie podía imaginar en 1944 el cielo de 1952.

De Staël no fue un artista político. Ni siquiera las polémicas artísticas de la época —fundamentalmente entre la abstracción y la figuración— le interesaron verdaderamente, y solo lo hicieron de una forma marginal. Lo único que contaba para él era la *práctica* de la pintura.

Su presencia como pintor. Da un paso atrás después hacer uno de esos gestos rápidos y contundentes característicos de su pintura, da un paso atrás para examinar el tono y el lugar exacto del color aplicado, y su presencia es la de un atleta; salta sobre las puntas de los pies, listo para volver a lanzarse.

El espíritu del período —es decir, su relación con las esperanzas políticas que lo precedieron y sus propios miedos proyectados con respecto al futuro— impregnaba, sin embargo, el cielo para los apasionados que tenían ojos para ver. Y sus primeras experiencias vitales habían aguzado la sensibilidad de Nicolas para darse cuenta de la situación que atravesaba el mundo.

Cuando nació Nicolas en San Petersburgo en 1914, su padre era general del ejército zarista, y probablemente uno de los más temidos, pues estaba al mando de la fortaleza donde se encarcelaba a los presos políticos. Después de la Revolución y durante la Guerra Civil, en 1921, su madre organizó la huida de la familia a Polonia, donde su padre no tardó en fallecer de un ataque al corazón; un mes más tarde le seguiría su madre, quien antes de morir había dejado dispuestas las cosas para que pasaran a sus hijos a Francia. Hasta los veintitantos años, Nicolas vio en Bélgica sin casa y sin documentación. Al parecer, nunca habló de lo que vio o sintió durante aquel éxodo infantil, sin familia. Lo asumió como una parte más de su destino.

A partir de 1952, empieza la lucha por encontrar la esperanza que había desaparecido del cielo. Ya no puede volver a arrastrarse entre las tinieblas. En lugar de ello, busca los colores más puros, unos colores indómitos que parecen a prueba de balas; unos colores que desafían al gris. Los encuentra en los calzones y las camisetas de la selección nacional francesa de fútbol jugando de noche bajo el arco de focos del estadio del Parque de los Príncipes. Era el partido contra Suecia jugado el 26 de marzo de 1952 (Francia perdió cero a uno).

Estos cuadros de futbolistas contienen unos reflejos perfectamente cronometrados, como si el propio pintor estuviera controlando el balón o chutando los goles. Y, sin

embargo, parecen Polaroids (que todavía no existían), en cuanto que no prometen futuro alguno y resultan de “despegar” un momento que se ha ido para siempre. La oscuridad más absoluta cubrirá el estadio cuando acabe el partido.

Poco después, abandonó los colores indómitos y volvió a los paisajes y a las marinas del grisáceo mar del Norte y a los cielos que los cubren. Con una precisión alucinante, pintó la distancia entre las cosas: un faro, un barco, la carretera que conduce al borde del acantilado. Pero da la impresión de que lo que muestran las pinturas está a punto de sufrir un cambio colosal, un cambio que puede ser catastrófico. Esto es el resultado de lo que yo solo puedo denominar dolor, el dolor brusco de las marcas de la pintura. Los colores eran celestiales, y los gestos, medidos, pero la velocidad de la aplicación revela que lo que estaba siendo pintado, incluso la distancia entre las cosas, quizá, estaba siendo pintado en el último momento.

Nada es más violento que la ternura, dijiste una vez.

Esta proximidad del dolor metamorfoseaba en gasas y vendas las nieblas marinas y las nubes blancas, de una forma que ni siquiera Ovidio pudo imaginar. Para entonces solo pintabas un cielo herido tras otro.

Y lo hacía sin rastro de compasión por sí mismo, sino, por el contrario, permaneciendo fiel a su desmedido respeto por los grabados de ruinas de Hercules Segher, en los que cada piedra descolocada es delicadamente apreciada en sí

misma.

Finas líneas trazadas en una retina antes de que las monedas sellen los párpados.

Pocos se dieron cuenta de la inminencia del dolor. Estabas en la cumbre del éxito. Ya habían empezado a destrozarte los marchantes y los coleccionistas; en 1954 te obligaron a pintar 280 cuadros. La búsqueda de alternativas se hizo desesperada, y tú lo sabías.

Y, por fin, llegamos a los cuadros sicilianos, en particular los pintados en Agrigento. Las ristas de colores casi se rompen en ellos, de puro tirantes. El espacio entre las cosas está representado con una precisión milimétrica, pero las cosas han desaparecido. No hay sustancia, solo polvo. Ya no hay diferencia entre el cielo y la tierra. El cielo ha sido eliminado. Lo único que queda es una ausencia, amordazada con unos colores profundamente intensos para impedir que grite.

Al lado de estas pinturas desesperanzadas (desesperanzadas en términos descriptivos, no críticos), están sus pequeños dibujos, realizados al mismo tiempo, con unas líneas semejantes a las agujas de pino. Dibujos que recuerdan las ruinas por las que se arrastró cuando el cielo contenía esperanza.

Déjame que te cuente el resto. He mirado una y otra vez los desnudos de tamaño natural que hiciste a carboncillo un mes antes de tu muerte. No quiero hablar de Jeanne, que no posó

para ellos. Nadie posó para ellos. “Cuando alguien muere, se lleva con él el secreto que le permitió a él y solo a él vivir una vida espiritual”, dijo Hugo von Hofmannsthal en algún lado. Tu secreto es un secreto. Sin embargo, nunca he visto dibujos de una ausencia tan concreta. Como si la mujer que te imaginaste allí de pie, delante de ti, solo hubiera dejado al irse —para provocar repetidamente a tu imaginación— las sombras que estuvieron en algún momento sobre su cuerpo. Son los dibujos de una desaparición. Manchas perfectamente controladas en la retina antes de que las monedas sellen los párpados.

Y entonces descubrí algo más sobre ellos. Si uno ladea la cabeza de forma que queden en horizontal en lugar de en vertical, incluso las sombras del cuerpo de la mujer se desvanecen, y se convierten en dibujos de nubes pardas y una luz casi cegadora en el cielo, una luz que se abre. Nada más que eso.

De Staël fue un pintor que nunca dejó de buscar el cielo. Hoy nos anima a quienes formamos el círculo, un círculo que no para de renovarse, de los que luchamos por encontrar una salida de la oscuridad presente, una salida, que, pese a todo, encontraremos. Nos anima con su valor y con esos mapas únicos que nos legó de cómo arrastrarse hacia la luz.

Durante la guerra, antes de conocer a De Staël, René Char había escrito:

Acercas una cerilla a la lámpara y lo que se enciende no alumbra. Es lejos, muy lejos de ti, donde ilumina el círculo.²

-
- 1 Char, René, *L'Âge cassant*, José Corti, París, 1965 [N. del Ed.].
- 2 Char, René, *Feuillets d'Hypnos*, Éditions Gallimard, París, 1946 (versión castellana: *Hojas de Hipnos*, Visor, Madrid, 1973) [N. del Ed.].

Prunella Clough

1919-1999

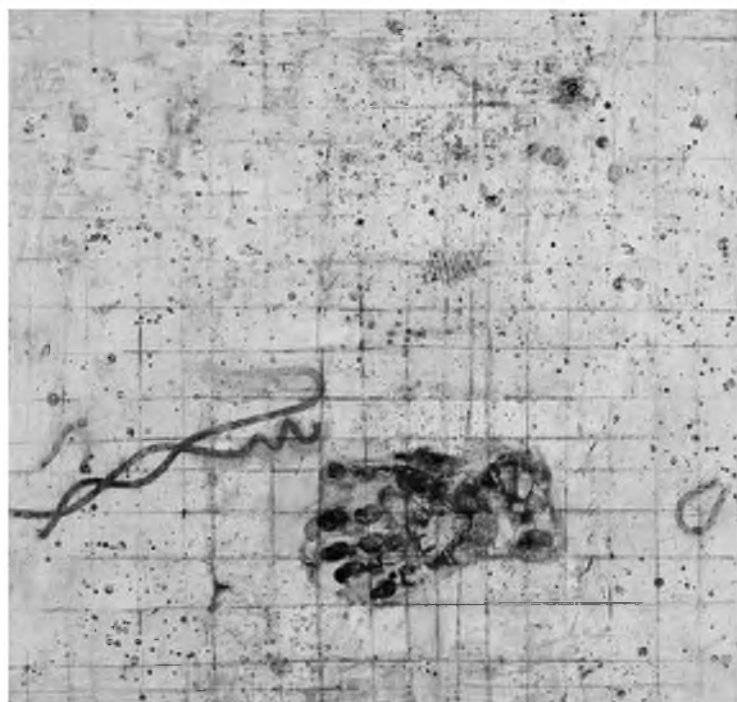
La línea de Broad Street, así la llamaban. Era una línea suburbana que iba desde la City hasta Kew Gardens, en Londres. Muchos amantes de las flores y jardineros tomaban el pequeño tren de Broad Street para ir a visitar ese jardín botánico, fundado en el siglo XIX para el estudio de las plantas exóticas que se traían desde los lugares más remotos del Imperio británico, y dejarse fascinar por sus flores. A principios de la década de 1950, yo tomaba este tren varias veces por semana para ir a un *college* en Richmond donde daba clases, pintura a tiempo parcial. En un punto del recorrido, la línea rodeaba los inmensos depósitos ferroviarios de Willesden. Era allí donde se ordenaba, se montaba y se preparaba todo el tráfico que iba y venía de Escocia y del noroeste. Material rodante para pasajeros, de primera y de segunda clase, para mercancías y para carbón, que hacía el trayecto entre Leighton Buzzard, Crewe, Preston, Carlisle, Glasgow y Londres. Cada vez que tomaba el pequeño tren de Broad Street esperaba el momento en el que nos acercábamos a la parada del nudo de Willesden para observar los depósitos ferroviarios. Me sentaba pegado a la ventanilla. He oído decir a alguna gente que la primera vez que se sintieron muy pequeños fue al mirar por un telescopio el cielo nocturno. En mi caso, eso sucedió al contemplar los depósitos de

Willesden. Por la mañana temprano, al atardecer, por la noche con lluvia, bajo la nieve, en el calor del verano, un día laborable tras día. Cinco años antes, los ferrocarriles británicos habían sido nacionalizados. La compañía ferroviaria London, Midland and Scottish Railway, a la que pertenecían esos depósitos y que había supervisado su continua, caótica y caprichosa expansión, había pasado a formar parte de British Rail (los ferrocarriles británicos), que, como se decía entonces, eran de todos. A consecuencia de la nacionalización, los nuevos vagones carboneros doblaban la capacidad de los antiguos. En aquel abandono propio de la posguerra, en alguna parte había cierto esplendor.

Una mañana tomé el tren y me bajé en Willesden. Descubrí Atlas Road, Common Lane y el depósito llamado North Pole. Y empecé a dibujar los depósitos y las vías y los apartaderos. Los dibujaba una y otra vez, como quien dibuja cada noche a la misma mujer cosiendo, a la luz de la misma lámpara, con la cabeza inclinada sobre la labor. A veces los dibujaba como si fueran Betsabé. Otras, como si fueran un Descendimiento de la Cruz. ¿Exagero? Sí y no. Era un lugar propicio para la exageración. Enganchar un furgón con otro y con otro. Formar un tren con los vagones de dos. Desenganchar un largo tren y separarlo en cincuenta vagones de mercancías. Un trabajo preciso y exagerado, de día y de noche, bajo los intensos focos y a la luz del sol. Precisión y exageración.

Quería hacer grabados con los dibujos. Recuerdo que

llegué a imprimir alguno con Pru, y una o dos veces ella también vino a Willesden. Caminábamos por la Hythe Road y de alguna manera conseguíamos bajar hasta un espacio casi desierto de las vías. Dibujar líneas sobre cobre para que el ácido corriera por ellas tenía algo en común con los raíles. Pru se encontró un par de guantes de lona que habría dejado olvidados algún ferroviario. Se los probó, riendo. Eran enormes, y ella tenía unas muñecas muy flacas, al igual que las piernas. Era la mejor entre los pintores y pintoras de su generación. Podría haber sido una constructivista rusa. Falleció en la década de 1990. Ahora me ayuda a recordar, de la misma manera que antaño —mi mejilla en su hombro, mi nariz en su axila— me había ayudado a olvidar. Dejamos los guantes sobre la palanca de un cambio de agujas, para que se vieran. Después de entintar la plancha de cobre, Pru le pasaba el canto de la mano y la dejaba más limpia de lo que yo podría dejarla nunca.



Prunella Clough, *Malla con guante*, 1980.

Los aguafuertes te dan ganas de pintar. En aquella época, mi estudio era uno de los antiguos cuartos de las criadas en las buhardillas de la casa del doctor Winnicott, quien hoy es bien conocido en todo el mundo por sus importantes estudios de psicología infantil. A menudo estaba a cuatro patas en el salón de la planta baja observando a un bebé, jugando con él, y yo, mientras tanto, estaba en la buhardilla con Willesden. Cuatro de cada cinco días eran desastrosos: la vida

era demasiado grande. Y solíamos consolarnos el uno al otro al pie de la escalera. La nitidez de los colores. La profundidad del pánico. A la mañana siguiente, el mismo niño y el mismo lienzo nos animaban a intentar llegar un poco más lejos. En mis pinturas del nudo de Willesden era verano, a punto de oscurecer, unos minutos antes de que se encendieran los focos. Las vías se unían, se separaban, se perdían en la distancia, con el color rosado de los fibrosos nervios de las pencas del ruibarbo, una junto a otra, apuntando al horizonte, donde se mezclaban. Algunos de estos cuadros se vendieron; otros los regalé a gente a la que quería. No queda ninguno. Y hay uno que daría lo que fuera por volver a verlo. Era un lienzo pequeño, horizontal, de 60 x 50 cm. Lo terminé rápido después de una semana de vérmelas con otros lienzos más ambiciosos. Al final de la tarde, recé la oración de gracias de los pintores. Vi lo que era. Todo esto pasaba en 1953; yo tenía veintisiete años.

El pigmento se precipita hacia el horizonte. Ribetes de luz mortecina marcan los costados de los depósitos. Un controlador invisible golpea las ruedas de un vagón para ver si tiene defectos. Todo es defectuoso, todo es comprobado, todo sobrevivirá una noche más, y el siguiente día de trabajo, que aparecerá por el este, más allá del canal Grand Union. La herrumbre, el gusto del acero en la lengua, la tentación de soltar el freno de mano, el sonido de unas botas caminando sobre el duro balasto entre los raíles, los ojos verdes de una mujer

en otra ciudad, acostada entre unas sábanas recién planchadas, sábanas recién planchadas...

Incluso los pigmentos en este cuadrito eran políticos. Nadie lo notó entonces, y yo el que menos.

La política era el sindicato nacional de ferroviarios. El NUR (National Union of Railwaymen). Las tres letras, como vías que apuntan al horizonte, sin ilusión, pero con fuerza y orgullo. Los cambios de agujas, derecho e izquierdo, los gradientes, las señales tres veces comprobadas, los galpones, los desvíos —con sus rutinas regulares, sus instrucciones y órdenes— hacen un guiño al cielo cada pocos minutos, para que este reconozca la confianza que la historia puso en nosotros: que los cientos de trenes formados aquí cada semana, con sus siete días laborables, salgan a su hora sin percances y, junto con la mierda que tienen que transportar y las inevitables dudas humanas que han de llevar, entreguen al futuro allende el horizonte algo que provoque en él —y yo no viviré para verlo— un poco más de justicia en el nudo de Willesden y el mundo circundante.

Solo esta noche, cuando no es posible encontrar aquel cuadrito, me doy cuenta de que sus mismos pigmentos son políticos. Amarillo de Nápoles, media docena de tonos que pretendían ser negros y, astutamente, no llegaban a serlo del todo, rosa, sí, rosa, ocre oscuro, siena puro, el pálido azul cobalto de una llama de gas, el color gris del pulgar del ferroviario al final de la jornada, el mucoso blanco titanio, una

veta de rojo. Colores a los que nadie puede engañar, colores que insisten en seguir siendo ellos mismos.

Sven Blomberg

1920-2003

Se llamaba Hôtel du Printemps y estaba en el distrito 14 de París. La entrada, con su mostrador de recepción, no era más ancha que un pasillo. La habitación 19 estaba en el tercer piso. Una empinada escalera, sin ascensor. Sven y yo subimos despacio hasta su habitación. Había llegado a París el día anterior y hacía cuarenta años que éramos amigos.

La habitación 19 era pequeña y tenía una ventana que daba a un patio estrecho y profundo. Hay mejor luz en el baño, dijo Sven. Junto a la ventana había un armario, y al otro lado de la cama, que ocupaba la mayor parte del espacio, había un pequeño aseo del mismo tamaño que el armario.

Sobre la vaporosa colcha rosácea había un gran cartapacio, atado con cintas, dos de las cuales estaban rotas. Las paredes estaban empapeladas en un tono amarillento que era acogedor y desolado al mismo tiempo, como si fuera la camiseta con la que dormía la habitación y que nunca se quitaba.

A nuestra edad y con nuestro pasado, era normal que Sven y yo tuviéramos amigos artistas que se habían hecho famosos, que iban a Venecia como invitados de honor y se alojaban en el hotel Danieli, y a los que se les dedicaban monografías a todo color. Eran buenos amigos y cuando los veíamos nos reíamos un montón con ellos. Nosotros, sin embargo, cada cual a su manera, estábamos crónicamente

desfasados o, para decirlo más claramente, no vendíamos mucho.

Cuando nos juntábamos, Sven y yo, lo considerábamos un honor, casi como si fuera una conspiración. No una conspiración contra nosotros. Dios no lo quiera. La conspiración era nuestra: resistir formaba parte de nuestro carácter; él, pintando; yo, escribiendo. No estábamos en algún lugar entre el éxito y el fracaso; estábamos en otro sitio.

Hace uno o dos años, a Sven le diagnosticaron parkinson. Cuando no está sujetando un pincel, las manos le tiemblan bastante. Yo me había hecho una luxación en la espalda ese verano cargando el heno, y a consecuencia de ello tenía ciática.

Así que allí estábamos: dos viejos, con las ropas arrugadas y las manos no del todo limpias, moviéndonos cual cangrejos por el estrecho paso que rodeaba la cama en la habitación 19.

La pantalla del aplique fijado en la pared, que solo tenía una bombilla de 25 vatios, era de color melón. Treinta años antes por esta misma época del año —finales de agosto—, atravesábamos en nuestras salidas los melonares del Vaucluse, Sven con su caja de pinturas y yo con mi cámara, una Voejtlander. Hace calor, nos decían sus amigos campesinos, los melones sacian la sed, cojan uno si quieren.

Descorrió la cortina para que entrara más luz y aire, y yo desaté y abrí el cartapacio. Dentro había una pila de lienzos

sin bastidor que Sven acababa de pintar a témpera. Abierto, el cartapacio ocupaba casi la totalidad de la cama de matrimonio. Cog  un lienzo y lo coloqué apoyado contra el respaldo de una silla, a los pies de la cama. Sven seguía de pie. Luego volví a la cabecera de la cama, junto a las almohadas, y me sent  con la mayor precaución.

 Te ha dado en el izquierdo la ciática?, preguntó Sven.

S .

 Es el primero?, le preguntó yo, señalando con la barbilla una pintura del mar y las rocas.

No, es uno de los últimos. No est n ordenados.

Tenía una expresión relajada y curiosa. Curiosa, creo yo, no por mi opinión, sino con respecto a lo que había ocurrido exactamente cuando pintó el lienzo.

Entonces lo miramos. Hacía mucho calor dentro de la habitación y estábamos sudando; nuestras camisas empezaban a parecerse al papel pintado. Pasado un buen rato —pero el tiempo se había detenido—, me puse en pie.  Cuidado con la espalda!, dijo Sven. Fui a examinar de cerca el lienzo apoyado en la silla, luego volví a las almohadas y seg i contemplándolo.

Lo que estábamos haciendo en la habitación 19 lo habíamos hecho cientos de veces antes en su estudio, o en la playa, o delante de la tiendas de campaña en las que dormíamos con nuestras familias, o contra el parabrisas de un

Citroën dos caballos, o bajo los cerezos. Y lo que estábamos haciendo era mirar juntos, atentamente, críticamente, en silencio, algo que él había traído. Digo *en silencio*, pero frecuentemente, en esas ocasiones, había música en el aire. Los colores y las luces y las sombras en el lienzo, junto con los fibrosos gestos del pincel —unos gestos que hacían inconfundible la pintura de Sven—, componían un tipo de música. Ahora la estábamos oyendo en la habitación del hotel.

Con el paso de los años, en las buhardillas y los sótanos de las casas por las que he pasado, los montones de lienzos sin bastidor se han ido haciendo más y más altos. El montón que había sobre la cama no pasaba de cinco centímetros de alto. Aquellos en los que estoy pensando llegaban a los dos metros. Una vez pintados, sus lienzos eran desechados. Tal vez se hacían compañía unos a otros en sus montones.

Sin embargo, nunca ha habido un tiempo para sacarlos y ofrecerlos al mundo. Hubo algunas excepciones: a veces, le daba uno a un amigo; a veces, un coleccionista independiente compraba uno. Recuerdo a un fabricante de pinturas que vivía en Marsella. El resto de los lienzos eran olvidados. Y eso parecía lo justo, porque por fin pertenecían al prado o al petrolero o al tráfico callejero o al perro que había sido su punto de partida.

Después de cuarenta años, los dos aceptábamos esta fatalidad, que era también una felicidad. Cuando eran retirados,

los lienzos podían despreocuparse. Nada de marcos, de marchantes, de museos, de crítica, de preocupaciones. Solo esa música distante.

Aunque sabíamos todo esto, cada vez que examinábamos un nuevo lienzo, lo hacíamos con la concentración crítica del comité que selecciona una obra para una colección permanente. No podían comprarnos ni influenciarnos.

El segundo lienzo estaba en la silla. Me levanté para verlo de cerca.

¡Cuidado con la espalda!, me avisó Sven.

Rocas mojadas vistas desde arriba.

Hoy reconozco algo que no reconocía antes. Sven es el último pintor que mira al mundo como lo hicieron Paul Cézanne y Camille Pissarro. No pinta como ellos. No lo intenta. Pero *está ahí*, pincel en mano, como ellos, con los ojos abiertos del mismo modo, observando sin pensar. ¿Sin pensar? Sí, siguiendo sin preguntar por qué. Eso es lo que hace que estos hombres sean un poco santos y explica su profunda modestia.

Desde el punto en el cual el sol tocaba las rocas húmedas, la luz atravesaba varias capas de pintura, como si, pese a ser un imposible, hubiera sido la primera cosa pintada.

Examinamos pintura tras pintura. Bebimos agua mineral tibia, que no tardábamos en sudar. Puede que la habitación 19 del Hôtel du Printemps no hubiera encerrado nunca tal intensidad de observación: los lienzos sin bastidor, con los

bordes desiguales, contenían semanas y semanas de observación en Belle Île, donde habían sido pintados; y nosotros dos, que observábamos, estudiábamos, cada gota de pintura para asegurarnos de que no se colara nada falso. Y aunque una o dos veces nos equivocáramos en nuestra valoración, no deja de ser cierto lo dicho con respecto a la habitación 19.

Sven no se sentó en ningún momento. Entró una vez en el lavabo para refrescarse la cara con agua.

Un lienzo en el que, bajo un cielo naranja pálido, se desliza, cual la hoja de un arado, la pila de una colina verde, exactamente en el ángulo preciso para convertir el paisaje en un surco.

Siempre llevo conmigo un huevo, musitó Sven, por si tengo que mezclar más color.

Friso Ten Holt

1921-1997

Friso Ten Holt ronda los cuarenta años. Siempre ha sido pintor. También imprime aguafuertes y grabados. En los Países Bajos, se considera que sus grabados están mejor trabajados y son más imaginativos que los de cualquier otro artista holandés. También ha diseñado y realizado algunas vidrieras de gran tamaño. En mi opinión, estas vidrieras logran ser verdaderamente modernas, como no lo han conseguido otras que conozco. ¿Modernas? Se podría decir que la excelencia del arte de Ten Holt reside en el hecho de que cuando uno se para a considerar su obra, encuentra una respuesta a esa pregunta, da con una definición válida del término “moderno”.

Hace ocho años, sus obras presentaban un alto nivel de formalización, de modo que algunas incluso parecían abstractas, principalmente influenciadas por los últimos cuadros cubistas de Georges Braque y Pablo Picasso. El padre de Ten Holt, también pintor, le había enseñado a dibujar desde niño. Por entonces, sus grandes maestros del dibujo eran Rembrandt para los paisajes y Paul Cézanne para las figuras. En esas obras de hace ocho años con un alto grado de formalización, Ten Holt estaba aprendiendo a organizar la superficie de un lienzo de gran formato, a construir en ella. De manera parecida a un aprendiz de mecánico que empieza en el oficio. Su ojo ya estaba entrenado, pero tenía que aprender a montar

el vehículo para que fuera tan rápido como habían hecho posible los cubistas y Piet Mondrian.

Su siguiente paso fue un lienzo (de unos 5 x 3 m) que representaba la lucha de Jacob con el ángel. En este lienzo aplicó todas las lecciones “estructurales” que había aprendido a un tema que, como si dijéramos, ya venía de por sí impelido por su propia fuerza emocional. (Del mismo modo, Picasso pudo utilizar el cubismo cuando se puso a pintar el *Guernica*.) Ten Holt, sin embargo, todavía no era capaz de ser original, y recurrió al escultor Jacques Lipchitz para el vocabulario de las formas. Cuando oigo decir a la gente que hoy no hay un arte épico ni artistas que sepan interpretar los grandes temas, pienso en este gran lienzo. Se trata de un cuadro épico en la tradición de *La Libertad guiando al pueblo*, de Eugène Delacroix, aunque los museos nunca verán esa relación porque están obsesionados con la catalogación estilística. Y es un cuadro logrado. Jacob lucha contra el ángel como Don Quijote lo hace contra los molinos de viento; pero al mismo tiempo el cuadro parece tan plácido, tan tranquilo, como una de esas girándulas de fuegos artificiales, que dan vueltas muy lentamente. Se diría que se trata de una obra de un pintor de más edad: sugiere la austeridad de un artista maduro que no quiere salirse de su arte. Te interesará por lo que hace, pero no te sonreirá ni se insinuará al margen de ello. No obstante, como ya he dicho, no se trata de una obra original, si bien, el ángel volando, en escorzo, trae con él cierta originalidad.

(¡Originalidad! Se la reivindica tanto, y es tan escasa, que la palabra misma se ha vuelto irónica.) Del ángel en el aire, cayendo hacia la tierra, se derivó la idea de una figura que entra en un elemento y sale de otro. Y de ahí proviene toda la serie de cuadros sobre el tema de los nadadores. Observándolos, uno se da cuenta de qué manera tan poco sorprendente puede aparecer la originalidad. Pues no cabe duda de que estos nadadores son originales. No sé qué a qué referirlos. En el espíritu, a algo de Paolo Veronese; en el color, a algunos cuadros de Vincent van Gogh; en el tacto, a cierto Cézanne. Sin embargo, no podrían haber sido pintados antes de la década de 1950. No suena muy plausible semejante pedigrí. Híbridos. Originales.

He ofrecido este resumen de la evolución artística de Ten Holt a fin de mostrar la naturaleza de su aprendizaje, un aprendizaje que acaba de terminar, cuando el pintor se acerca a los cuarenta. Lleva mucho tiempo hacerse pintor como lo es él. Naturalmente ha pintado muchos otros cuadros que no he mencionado. Pero trabaja lentamente y su producción es pequeña, porque el camino que ha elegido es el más difícil que pueda escoger un artista hoy. (Nicolas de Staël escogió un camino parecido, pero no lo llevó tan lejos.) Es un camino que lleva desde una comprensión total de los experimentos de laboratorio del arte del siglo xx hasta su aplicación a la vida. Evita todo romanticismo. Su meta es la objetividad, no el naturalismo. Su espíritu es racional. Cree en el arte, pero es

completamente opuesto a la idea del arte por el arte. Hay otro tipo de artista cuyo talento es un derivado de su pasión. En los tiempos que corren, Renato Guttuso es ese artista. Pero para Ten Holt, toda producción ha de tener un propósito inmediato.

Su actitud queda de hecho admirablemente demostrada en el cuadro de *Los nadadores*. Representa a dos figuras desnudas, un hombre y una mujer, en el mar. Como todas las imágenes que son el resultado de una intensa investigación, esta tiene muchos significados. (La gran fantasía del arte actual, una especie de no arte, reside en creer que pueden expresarse varios significados sin necesidad de investigar.) Las figuras nadan en el mar, se dan la vuelta entre sueños, giran haciendo el amor, livianas y pesadas, la encarnación de las caricias y de las respuestas invisibles. (George Barker: "Oh, torbellinos que encrespáis el mar / y estrecháis las islas en sus mantos / Dádmelo, entregádmelo / y lo envolveré en mis bajíos".) Vuelan como Ícaro. Juegan como niños; su velocidad, su *joie de vivre*.

Pero el cuadro en conjunto tiene otro significado. El agua, el aire y las figuras son inseparables. Es imposible definir *por separado* ya sea la forma de los miembros o el color del agua o la fuerza de la luz. Sin las figuras, este mar sería otro mar más. Sin agua que los sostenga, estos amantes serían una pareja distinta. Carne, agua, aire, cada elemento posee al otro, porque todos están subordinados al elemento de la pintura.

Cuando decía que la idea que hay detrás de esta serie de cuadros era la de una figura que sale de un elemento y entra en otro, no solo lo decía literalmente en relación con el nadador y la nadadora entrando en el mar; estos cuadros demuestran también cómo entran dos figuras en el elemento mismo de la pintura. Ten Holt cree que la pintura es un elemento independiente, con sus propias leyes y requisitos. Si una imagen entra en este elemento y no satisface sus requisitos, según él, esa imagen no tendrá ni la fuerza ni la convicción necesarias para ilustrar las diferentes demandas que hace la vida. El arte, en otras palabras, no es ni una réplica ni una extensión de la vida. Es independiente. Pero es independiente solo porque es un fenómeno paralelo, igual que el agua es un elemento paralelo al aire.

Se podría resumir todo esto —aunque sin la explicación precedente no significaría nada— diciendo que Ten Holt es un artista clásico. (El artista romántico cree que la conexión entre el arte y la vida no es el resultado de sus leyes paralelas, sino de su personalidad, que es libre para escoger en cuál de los dos mundos quiere habitar.) Era fácil ser un artista clásico. Hoy es inmensamente difícil. E inmensamente necesario. Los personalismos están destruyendo el arte. Los grandes descubrimientos de la modernidad están siendo infrautilizados. Las responsabilidades del momento tiran en una dirección; la cobardía y las manías tiran en la contraria. Se cree que la incomunicación es el tema de nuestro tiempo.

¡Qué difícil seguir teniendo fe, seguir siendo consciente de nuestros deberes, como le corresponde serlo al artista, en medio de este barullo! ¡Y qué difícil aceptar que te tachen de anticuado y de academicista! Y, sin embargo, esto es lo que le ha caído en suerte hoy al artista original. La función del artista original es renovar la tradición a la que pertenece. En el siglo XIX, la mayoría de la gente tenía una visión nostálgica de su tradición y por eso les escandalizaba la originalidad. Hoy, nuestras clases cultas están allende la nostalgia; en su desesperación detestan todo lo que no sea violentamente primitivo, y así la originalidad deviene un acto de fe que las ofende, porque pone en cuestión su fantasía de libertad con respecto a todas las tradiciones.

Algún día, con la aparición de nuevos medios visuales y el advenimiento de una sociedad que no esté basada en la alienación, se continuará la tradición de la modernidad. Entonces, los artistas como Ten Holt (puede que haya como media docena de ellos en Europa) serán considerados héroes. No porque fueran unos precursores políticamente conscientes de esa nueva sociedad, que supone otro modo de vida, sino porque creyeron obstinadamente en *la continuidad del arte* en una época en la que la mayoría, dudando de la continuidad de sus modos de vida, quería destruir toda continuidad. Y creer en la continuidad es ser moderno; y para nosotros, que no respetamos nada más, es ser revolucionario.

Peter de Francia

1921-2012

La exposición actual de la Roland, Browse and Delbanco Gallery, con un título, en cierto modo, tan falto de humor como *The Dying Art* [*El arte moribundo*], es una recopilación de retratos modernos pintados entre 1910 y la actualidad. El prefacio del catálogo explica que el retrato muere porque “el ser humano está renunciando poco a poco a la creencia de que ocupa un lugar superior en el universo [...] por el paso del liberalismo decimonónico al conformismo del siglo xx”, etc. ¡Los gemidos apocalípticos habituales! En realidad, como lo demuestran los mejores cuadros de la muestra, solo ha muerto el retrato oficial, por la sencilla razón de que a la clase dirigente ya no le queda verdad alguna de la que vanagloriarse.

No obstante, si bien el prefacio es pura palabrería, la exposición no deja de ser de lo más interesante. En efecto, revela (y estoy sopesando mis palabras) que tenemos en este país un retratista comparable a Oskar Kokoschka: Peter de Francia es un artista más extrovertido, pero se somete a la misma exigente disciplina del dibujante y tiene, algo que se da raramente, la misma apertura o generosidad imaginativa con respecto al carácter del modelo.



Peter de Francia, *Eric Hobsbawm*, 1955.

Nuestros críticos, que escogen sus opiniones como si fueran exquisitos canapés, echaron un vistazo a un lienzo de gran formato (de unos 1,8 x 3,6 m) de Peter de Francia titulado *El bombardeo de Sakiet* (expuesto en la Waddington Gallery) y susurraron: “Guernica”. Esto viene a ser tan tonto como susurrar “Goya” delante de la obra de Picasso. Pero, al fin y al cabo, esta comparación es solo posible por el hecho de que se hayan pintado tan pocos cuadros como estos dos.

El lienzo en cuestión representa los escombros de una casa de Sakiet después de haber sido bombardeada, al igual que todo ese pueblo tunecino, por la aviación francesa: tablo- nes astillados, ropas rasgadas, muebles de mimbre rotos,

una máquina de coser por los suelos, un techo hundido, los muertos y los vivos cuyas vidas han quedado irrevocablemente rotas. Está compuesto como una cruz diagonal, con un movimiento violento, casi como si las dos diagonales fueran las ondas de la explosión. El caos causado no solo es evidente en los hechos descritos (de ser así, el cuadro no pasaría de ser una burda ilustración), sino también en el propio lienzo. Las formas mismas están partidas y saltan por el aire como las astillas desde un hacha. Junto a un chico, muerto en el suelo, hay un trozo arrugado de una tela de rayas rojas y verdes, y estas rayas chillonas que chocan y rebotan entre sí son tan expresivas de la violencia ejercida como la mano del niño, inmóvil, cerrada con fuerza. Las pinceladas son rápidas y cuando describen los cuerpos su imprecisión acentúa la vulnerabilidad física humana: al dar forma a un pie, a una muñeca, a una cabeza, se transforman, pese a la precisión del dibujo, en algo parecido a la paja llevada por el aire. Antes de hacerse consciente del tema, uno ve un mundo de formas rasgadas y abiertas por la mitad, y solo el cielo azul intacto. Luego, cuando uno empieza a leer los incidentes que encierra el cuadro, se queda horrorizado ante la enormidad de lo que ha sucedido.

Se trata de una obra de protesta política, pero también es una pintura que responde a la tradición europea. Al igual que *La matanza de Quíos*, de Eugène Delacroix (y los bocetos recuerdan vívidamente a Delacroix), o *La balsa de la Medusa*, de

Géricault, el cuadro de Peter de Francia trata de un suceso acaecido en ese momento. Fue pintado partiendo del supuesto de que la pintura es capaz de competir con las demás artes sin hacerse literaria o teatral. Y la suposición está justificada.

El cuadro tiene fragmentos poco sólidos. No fue pintado en Sakiet, ni podría haberlo sido. Fue pintado en un tranquilo estudio a más de tres mil kilómetros de distancia. El estruendo de la explosión tenía que llegar a la conciencia y a la imaginación de un hombre, y allí, convirtiéndose en un símbolo de una modalidad moderna de falta de humanidad con la que Delacroix y Géricault nunca tuvieron que vérselas, sacude ocasionalmente una forma y la inflama o la echa exageradamente a un lado de un golpe. El vientre de la mujer embarazada o partes del niño que huye son detalles demasiado desgarradores, en los que se percibe que las noticias han chantajeado a la imaginación del artista, en los que su emoción es más honda que su poder de visualización. Pero hasta esos pasajes más débiles están bien integrados en la organización del cuadro en su conjunto; donde falla es en su relación con la realidad. Y esta fuerza para organizar la escena, para componerla, revela una de las grandes virtudes de Peter de Francia como artista: su inteligencia.

Es su inteligencia lo que hace de él un profesional en una era de aficionados. Contemplemos las otras obras que componen la muestra —los retratos, los paisajes de canteras y

los dibujos— y veremos lo que significa esta profesionalidad. Se ha formado solo. Sabe dibujar, sabe manejar la pintura, sabe componer, sabe pintar un cuadro que no se caerá en pedazos. Sabe hacer todo lo que un aprendiz bien enseñado solía ser capaz de hacer después de diez años en el estudio de un maestro. ¿Que no suena muy excepcional? Uno no debe olvidar que vivimos unos tiempos en los que a los artistas se les anima a que hagan de su incapacidad virtud, y cuando ya no existe un sistema de aprendizaje, formarse entraña estudiar sensata y aplicadamente (los maestros de Peter de Francia fueron Peter Paul Rubens, Frans Hals, Eugène Delacroix, Gustave Courbet, Pablo Picasso y Fernand Léger), y también creer profundamente en la dignidad de la pintura.

Es también su inteligencia lo que confiere a la obra de Peter de Francia una cualidad aún más rara. Su inteligencia le hace consciente de lo que sucede en el mundo. Su arte trata de lo que pasa en el mundo. Sakiet es bombardeada. Unos hombres trabajan al sol. Un pintor indio llega a Londres con su esposa. Una muchacha africana está sentada, pensativa, su espalda contra una reproducción del *Guernica* de Picasso. Claro que también se podría decir que todos los temas representados en la pintura son acontecimientos, sin duda. Pero en todos los cuadros de Peter de Francia parece soplar el viento, un viento menos violento que la explosión en el cuadro de Sakiet, pero no menos cierto, y este viento trae con él noticias y una promesa de tiempo y de la distancia.

En los retratos (uno de los cuales debería ser adquirido por la Tate Gallery, si es que se fija en algo más que en la charla alrededor de los canapés), esta sensación de que el cuadro representa experiencias, incidentes, se percibe en las pinceladas rápidas, al estilo de Hals, en los colores que se abalanzan de fragmento en fragmento, como la luz sobre el mar, pero, sobre todo, en la intensidad y la claridad con las que las caras están dibujadas y vistas, escrutadas, cual mensajeros. No son retratos psicológicos en el sentido general del término: son retratos de hombres y mujeres que expresan nuestro tiempo, y lo expresan del mismo modo que otros sonríen. En los paisajes de canteras es donde se percibe de una manera más directamente visual esa sensación de que el cuadro representa experiencias, incidentes. Son cuadros que tratan de la manera en la que la luz meridional cae sobre los bloques de granito blanco. Esta luz parece recortar y remodelar la piedra siguiendo los mismos bordes que dejan los trabajadores de la cantera al extraerla. Y así, parece que el trabajo de los hombres transforma la luz del sol en un acontecimiento.

Gran parte de la obra de Peter de Francia está trastocada y trastoca. Siempre es ruidosa. No hay sosiego en ella. De Francia es lo opuesto a un pintor clásico. ¿Romántico? No, porque pertenece a su tiempo, mediados del siglo xx, y el romanticismo, en el sentido común del término, no tiene cabida en él. Para él, no son sus emociones lo que cuenta por

encima de todo, sino el nuevo mundo que ve emerger y que, pintándolo, ayuda a hacerlo realidad.

Peter nunca se integró, ¿verdad? ¿Por qué?

Yo respondería que porque era demasiado grande; encarnaba la idea de amplitud de una manera muy definida y particular. Físicamente era grande, pero en lo que estoy pensando está allende el tamaño.

Pensemos en su forma de dibujar, en la energía y la velocidad de sus líneas: expresan una amplitud, aun cuando el dibujo sea pequeño. Es lo opuesto a un pintor de naturalezas muertas; es un pintor de horizontes. Su mirada, su forma de escrutar, no deja de ser panorámica cuando está observando una silla o un pie. Tiene la visión de un timonel guiando un velero. En soledad.

Si me pongo a buscar otro colega artista con el que comparar a Peter, se me viene a la mente Ambrogio Lorenzetti, pintando los frescos de *Alegoría del Buen y del Mal Gobierno*. Los separan seis siglos, y sus idiomas pictóricos y su iconografía son muy diferentes. Lo que comparten, sin embargo, es la amplitud. Los dos pretendían crear imágenes para el pueblo bajo la inmensa bóveda del cielo, que es, en parte, firmamento y, en parte, historia. La inmensa bóveda del cielo.

Algo parecido puede decirse de las opiniones, los juicios y las preguntas de Peter con respecto a las luchas que tienen

lugar hoy en el mundo y al papel del arte en ellas. Aparecía y hablaba como un mensajero recién llegado de otra parte, siempre desde otro frente. Y por eso su compañía te provocaba, te desconcertaba, te iluminaba; y era divertido, con frecuencia muy divertido. Nunca fue de aquí.

Peter de Francia es un pintor de horizontes.

Francis Newton Souza

1924-2002

Puede que la emergencia de un nuevo arte asiático, un arte humanista, sea uno de los desarrollos más importantes en la historia del arte del siglo xx. ¿O es lo contrario lo que se debe destacar? ¿Podría ser que las necesidades prácticas urgentes de Asia hubieran impedido el desarrollo de su arte durante el primer medio siglo de independencia? ¿Qué deberá su arte, cuando quede establecido, a sus propias tradiciones, y qué deberá a Europa? Cuestiones como estas solo pueden empezar a intentar responderlas quienes hayan vivido en Asia. Y es por esta razón por la que la exposición de pintura del artista indio Francis Newton Souza, inaugurada en la Gallery One de Litchfield Street, resulta tan interesante y tan sorprendente. Los análisis fracasan y la intuición viene a sustituirlos. Si a uno le gustan estos cuadros, debe aceptar ese placer sin más; puede que lo que aceptemos sea lo que se proponía el artista o puede que no.

Francis Newton Souza, que es un artista relativamente joven, nació en el estado indio portugués de Goa, y hoy vive en Londres. Recibió educación católica, pero hoy no se puede decir que sea muy ortodoxo. Es muy conocido en Bombay no solo como pintor, sino también como escritor. No puedo decir cuánto hay en su pintura del arte de Occidente y cuánto de la hierática tradición religiosa de su país. Es obvio que nos

encontramos ante un excelente diseñador y un buen dibujante. Sus temas son los paisajes, los desnudos y las figuras de hombres que parecen sacerdotes. Los colores que usa son oscuros y densos, y sus formas suelen estar bordeadas por unos gruesos contornos.

Me resulta casi imposible evaluar su obra. Como tiene un pie en varias tradiciones, pero no se integra en ninguna, su obra carece de armonía o de elegancia y tiene que compensar cierta falta de seguridad con una fuerza individual un tanto torpe. Pero, al mismo tiempo, me parece que contiene una visión imaginativa que es verdaderamente conmovedora. Se podría soslayar el problema del significado de sus obras explicando todo su atractivo desde el punto de vista formal. Su uso de líneas grabadas, como si fueran de grafito, a fin de hacer más densa la superficie de la pintura; su sentido del estampado, que tiende hacia el efecto de las sedas oscuras con brocados; su método de modelado a fin de que las figuras parezcan compactas, bruñendo aparentemente el pigmento y sus tonos hasta que el resultado recuerda a una estatua de bronce, suave, muy simplificada, pero completa; su empleo ocasional de colores ácidos, veloces y aéreos, como llamitas; su conciencia del peso del cuerpo humano, de la tripa que lo mantiene en el suelo: todo ello contribuye al impacto de su obra.

Pero ¿qué decir de las flechas que se clavan de una manera tan poco sangrienta en los cuellos de sus hombres?,

¿qué decir del sexo de sus mujeres, triunfante y tosco?, ¿qué decir de sus ciudades de aspecto bizantino y su análisis cubista de los objetos? Ignorantes ante el significado de estos fenómenos solo podemos reaccionar intuitivamente. ¿O me estoy inventando todas estas consideraciones? ¿Son estos veintiún cuadros, ciertamente algo torpes, solamente la expresión de un hombre completamente confuso y llevado de aquí para allá? ¿Son sus pocas cualidades solo el resultado de los últimos retazos de una tradición fracasada, agotada? No lo sé. Lo único que puedo decir es que esta muestra me atrae, me fascina y me produce placer. Si intento definir lo que me conmueve, llego a la conclusión de que es el modo en el que en estas obras lo hierático cede ante lo banal, y a la inversa. El barbudo delante del paisaje es tanto un archidiácono como un vagabundo de pacotilla. El desnudo es una diosa ávida, incontestable, y, sin embargo, tan común como cualquier fruta en un mercado. La pareja son Abraham y Sara o un matrimonio de tenderos de Bombay. En verdad, el paralelismo más cercano se encuentra en el Antiguo Testamento. Un grito puede echar abajo las murallas de una ciudad.

Yvonne Barlow

1924-2017

Vendar la herida. Una expresión de la jerga médica con un significado claro. Sin embargo, tal vez debido a los diferentes significados del verbo inglés *dress*,¹ sugiere también la práctica teatral, el teatro. El hecho de vestirse o de disfrazarse para la escena. La relación, sin embargo, es más profunda. El teatro empezó con la necesidad de darle sentido al misterio y al dolor y la pasión que entraña la vida. Y con ello ofrece una catarsis para quienes participan y para quienes miran. Y el primer significado de catarsis es *limpieza*, la cual forma parte de la práctica médica habitual antes de vendar las heridas.

Me vienen estas ideas a la cabeza viendo la obra de Yvonne Barlow. Su pintura —que abarca un período de sesenta años— nunca es repetitiva, pero es notablemente coherente en su planteamiento. Su planteamiento es pictoricista y, al mismo tiempo, teatral. Los incidentes que contempla su pintura en la vida, que inventa con la imaginación, y luego describe, tienen todos el perfil de acciones que están siendo representadas en un escenario.



Yvonne Barlow, *¿Amigo o enemigo?*, 1987.

Sus cuadros funcionan de esta manera sosegadamente, con mano segura, y nunca caen en el melodrama. En algún momento, de adolescente, Yvonne Barlow dudó entre dedicarse a la pintura o hacerse pianista. Decidió continuar pintando. Su sentido de la composición como pintora es, sin embargo, más musical que geométrico. Tiene algo de Chopin. Sus composiciones no tratan de lo intemporal (como las de Georges Braque o Piero della Francesca), sino que encierran la representación que tiene lugar en el cuadro, la cual incluye duración y ritmo. Este sentido musical de la composición llena entonces el espacio del escenario. (Como lo hace, de

forma diferente, en la obra de Jean-Antoine Watteau o Gustave Courbet.)

Los espectadores de las obras de Yvonne Barlow esperan expectantes tanto como examinan. Los sueños, los recuerdos, los temores ayudarán a llevarlos a los lugares que pinta Yvonne Barlow. Algo que no puede hacer un GPS.

Conocí y me enamoré de Yvonne en 1942. Los dos estudiábamos en la Central School of Art, en Londres. El *Blitz* (los bombardeos alemanes que tuvieron lugar en 1940-1941) había terminado, pero Londres seguía siendo bombardeada de noche por los primeros drones sin piloto, los llamados *Doodle Bugs*. Nos las ingeniábamos para vivir con la ayuda de los antiguos maestros. No sé cómo sucedió, pero un cuadro de la National Gallery, que descubrió Yvonne y que yo también adopté, *La muerte de Procris* (o *Sátiro llorando la muerte de una ninfa*), de Piero di Cosimo, se convirtió en nuestro icono privado, nuestro logo secreto. El perro también parece estar llorando a la ninfa, y yo me identificaba con el perro.

Cuento la anécdota porque se diría que este pequeño y exquisito cuadro podría proporcionarnos una serie de títulos para los capítulos en un hipotético estudio sobre la obra, elocuente, diversa y misteriosa, de Yvonne Barlow.

Está el animal como testigo independiente, están los pájaros como mensajeros, está la playa y la costa para las llegadas y partidas, están las endeble barquitas para salir al

mar, están los innumerables gestos del cuerpo humano, manos, dedos, hombros, pies, que son tan elocuentes como mudos, y está la eterna, ampulosa, cuestión: ¿qué sucedió exactamente? Están la precisión de cada perfil y el misterio de cada suceso, están las flores, la sangre y la catarsis.

Muchas veces, en el bosque de encuentros de Yvonne Barlow, una figura lleva una camisa blanca que reluce como una venda. Vendar una herida...

El trabajo de toda una vida.

¹ En el original, *dress a wound*. El verbo inglés *to dress* es polisémico, y su primer significado es el de vestir(se), disfrazar(se) (*dress up*). El autor juega con los dos significados, el de vendar y el de vestirse/disfrazarse. En español se pierde el juego [N. de la T.].

Ernst Neizvestny

1925-2016

Sucedió así. El Sindicato de Artistas de Moscú planificó la organización de una exposición de obras realizadas por sus miembros durante los treinta años precedentes. La muestra había de tener un tono “liberal” y su intención era atraer la atención sobre la estrechez de miras de la Academia. Invitaron a Ernst Neizvestny a participar porque en esta ocasión sus propios antecedentes de enfrentamiento con la Academia podrían dar más peso a los argumentos del Sindicato.

Neizvestny se negó a participar si no se invitaba también a otros jóvenes artistas experimentales. El Sindicato no lo aceptó. Pero entonces un hombre llamado Bilyutin, quien por esa época recibía alumnos en su estudio, retomó la idea de realizar una exposición no oficial de arte experimental. De alguna manera se las apañó para organizar la exposición bajo los auspicios del Ayuntamiento de Moscú. La exposición estaría compuesta por obras de los alumnos de Bilyutin, de Neizvestny y de otros jóvenes artistas sugeridos por este último. No es fácil saber por qué y cómo se permitió que esta exposición llegara a tener lugar. Es posible que la Academia buscara una provocación con el fin de convencer así al gobierno de que tenía que actuar para impedir que una mayor propagación del nihilismo, la antigua etiqueta que ahora se les colgaba a los inconformistas. Es igualmente posible que,

debido a la ineficacia burocrática y a la desconexión entre los distintos departamentos, nadie se fijara en lo que significaba esa exposición hasta que ya fue demasiado tarde para prohibirla.

La muestra se inauguró [en 1962] y causó gran sensación. En parte, porque las obras expuestas no tenían nada que ver con ninguna obra vista por el público en los últimos veinte años, al menos; pero, sobre todo, gracias al entusiasmo con el que las recibieron los jóvenes. La multitud, las colas superaron las expectativas de todo el mundo. Pasados unos cuantos días, la exposición quedó oficialmente clausurada y se les pidió a los artistas que llevaran sus obras al edificio del pica-dero, al lado del Kremlin, a fin de que todos los problemas que estas habían planteado pudieran ser considerados por el gobierno y el comité central.

Esta reacción oficial, con su media promesa de análisis y conclusiones no prejuiciadas de antemano, suponía un avance considerable con respecto a los tiempos de la ortodoxia absoluta estalinista. Pero al mismo tiempo no se había declarado oficialmente un cambio de política. Nadie sabía hasta dónde llegaba esa aparente nueva tolerancia. Ninguno de los artistas sabía la gravedad de su posible condena. Se seguían desconociendo tanto los riesgos como las oportunidades. Todo dependía de cómo reaccionara Nikita Jruschov y de si se le podría convencer. El enigma de la personalidad seguía siendo el factor crucial.

Bilyutin sugirió a los artistas que dejaran las obras más experimentales y llevaran solo las más convencionales. Neizvestny se opuso aduciendo que no iban a engañar a nadie; y también porque tenían ante ellos una oportunidad de que se reconociera oficialmente, al menos, la existencia de sus obras.

Los artistas colgaron sus obras en el edificio del picadero. Varios estuvieron trabajando toda la noche. Y luego esperaron. El edificio estaba acordonado por la policía. La sala donde estaba la exposición fue registrada, se comprobaron las ventanas y las cortinas por si hubiera algo escondido.

Un séquito compuesto por unos setenta hombres entró en el edificio. No bien alcanzó la cima de la escalera, Jruschov empezó a gritar:

—Pero ¿qué es esta porquería? ¡Basura! ¡Qué vergüenza! ¿Quién es el responsable de todo esto? ¿Quién es el líder?

Un hombre se adelantó.

—¿Quién eres tú?

—Bilyutin —respondió una voz apenas audible.

—¿Quién? —gritó Jruschov.

Alguien, entre las filas del gobierno, dijo:

—Él no es el verdadero líder. No es a este al que

necesitamos. ¡Ese de ahí es el verdadero líder! —y señaló a Neizvestny.

Jruschov empezó a gritar de nuevo. Pero esta vez le respondieron los gritos de Neizvestny:

—Puede que usted sea el primer ministro y presidente del gobierno, pero, aquí, delante de mis obras, yo soy el primer ministro, y vamos a discutir de igual a igual.

A muchos de sus amigos esta respuesta de Neizvestny les pareció más peligrosa que la cólera de Jruschov.

Un ministro que estaba a su lado dijo:

—¿Con quién te crees que estás hablando? ¡Es el presidente del gobierno! Y, en cuanto a ti, te vamos a enviar a las minas de uranio.

Dos agentes del cuerpo de seguridad agarraron a Neizvestny por los brazos. Él ignoró al ministro y se dirigió directamente a Jruschov. Los dos hombres tenían más o menos la misma estatura; los dos más bien pequeños.



Inge Morath, *Retrato de Ernst Neizvestny*, 1967.

—Está usted hablando con un hombre que es perfectamente capaz de quitarse la vida en cualquier momento. Sus amenazas me traen sin cuidado.

El tono formal con el que dijo estas palabras las hacía completamente convincentes.

A una señal dada por la misma persona del séquito que había ordenado que agarraran a Neizvestny, los agentes lo soltaron.

Sintiéndose liberado, Neizvestny se volvió lentamente y avanzó hacia sus obras. Por un instante, nadie se movió. Sabía que por segunda vez en su vida estaba muy cerca de perderse. Lo que sucediera a continuación sería decisivo.

Siguió avanzando, aguzando el oído. Los artistas y los espectadores estaban en completo silencio. Por fin oyó que alguien respiraba pesadamente detrás de él. Jruschov le seguía.

Los dos hombres empezaron a discutir sobre las obras expuestas, alzando la voz de vez en cuando. Quienes ya se habían reagrupado en torno al primer ministro interrumpían constantemente a Neizvestny.

El jefe de la seguridad le espetó:

—Mira cómo vas... Llevas un abrigo de *beatnik*.

NEIZVESTNY: Me he pasado toda la noche preparando esta exposición. Sus hombres no permitieron entrar a mi mujer esta mañana; me traía ropa limpia. Debería darles vergüenza hacer ese comentario en una sociedad que honra el trabajo.

Cuando Neizvestny se refirió al trabajo de sus amigos artistas, le acusaron de ser homosexual. Él respondió dirigiéndose de nuevo a Jruschov:

—En estos asuntos, Nikita Serguéivich, es complicado dar testimonio por uno mismo. Pero si me pudiera traer a una chica aquí ahora mismo... creo que podría demostrárselo.

Jruschov se echó a reír. Y luego, la siguiente vez que Neizvestny lo contradijo, le preguntó de pronto:

—¿De dónde saca el bronce para sus esculturas?

NEIZVESTNY: Lo robo.

UN MINISTRO: Sabemos que hace tratos en el mercado negro y que está metido también en otros tinglados feos.

NEIZVESTNY: Eso son acusaciones muy graves por parte de un miembro del gobierno, y exijo que se lleve a cabo una investigación. En espera de los resultados de la investigación, debo decir que no lo robo de la manera que se ha dejado intuir. El material que utilizo es chatarra. Pero, si quiero seguir trabajando, tengo que conseguirla ilegalmente.

Poco a poco, la conversación se fue haciendo menos tensa. Y las obras expuestas dejaron de ser el único tema de la conversación.

JRUSCHOV: ¿Qué piensas del arte producido en la época de Stalin?

NEIZVESTNY: Creo que era horroroso, y artistas del mismo tipo siguen engañándole a usted.

JRUSCHOV: Los métodos utilizados por Stalin no eran los más acertados, pero el arte no era malo.

NEIZVESTNY: Como marxistas que somos, no sé cómo podemos pensar así. Los métodos que utilizó Stalin funcionaban para el culto a la personalidad y este llegó a ser el contenido del arte que estaba permitido. Así que el arte también era malo.

Y así siguió durante una hora más o menos. Hacía mucho calor en la sala. Todo el mundo permanecía en pie. Había mucha tensión. Dos o tres personas se desmayaron. Pero nadie se atrevía a interrumpir a Jruschov. Solo Neizvestny podía poner fin al diálogo.

—Mejor que vayas acabando con esto —oyó que le decía al oído alguien de las filas del gobierno.

Obedientemente, le dio la mano a Jruschov y dijo que creía que tal vez deberían dejarlo ahí.

El séquito avanzó hacia la escalera. Jruschov se volvió:

—Eres el tipo de hombre que me gusta. Pero hay en ti un ángel y un demonio —le dijo—. Si gana el ángel, podemos llevarnos bien. Si es el demonio el que gana, te destruiremos.

Neizvestny salió del edificio esperando que lo arrestaran antes de llegar a la esquina de la calle Gorkí. Nadie vino a arrestarlo.

La investigación que Neizvestny había pedido se llevó a cabo. El ministro retiró sus acusaciones y declaró que no había pruebas serias en contra de la honorabilidad de Neizvestny. La investigación incluía un examen médico para comprobar si estaba mal de la cabeza.

Antes de este examen, pero después de su encuentro en el edificio del picadero, en el transcurso de una de las varias

largas conversaciones que mantuvo con Neizvestny, Jruschov le preguntó cómo había podido soportar la presión del Estado durante tanto tiempo.



Ernst Neizvestny, tumba de Nikita Jruschov.

Leon Kossoff

1926

Leon Kossoff nació en Londres en 1926, y está, sin duda, muy por encima de nuestro nivel general de mediocridad chic. Incluso puede que termine siendo mucho mejor aún de lo que sugiere esta declaración, con la que no arriesgo nada.

Pinta paisajes de Londres y figuras. Sus colores son colores tierra. Y el pigmento es asombrosamente denso, elevándose en algunos puntos hasta más de seis centímetros sobre la superficie del cuadro. (Digo asombrosamente porque una innovación así está avocada a resultar chocante al principio, justificadamente o no.) Su manera de pintar las formas depende en parte del color y del tono, pero también de su manera de ahondar en esa masa de pintura y de marcar así unas hendiduras, como en un relieve. Por su textura, sus cuadros parecen hechos de aceite de motor coloreado y solidificado, metido en una de esas pistolas de aceite utilizadas para engrasar las máquinas y los motores. A su manera, los dibujos también están muy trabajados y son muy oscuros. Su idioma es expresionista, pero, al mismo tiempo, más analítico con respecto a la estructura espacial que el de Georges Rouault o el de Chaim Soutine, por ejemplo. Puede que David Bomberg, de quien fue alumno, le enseñara esta manera de ser analítico. Kossoff es otro pintor que confirma mi opinión de que Bomberg es hoy la influencia más constructiva entre

los jóvenes artistas británicos. El espíritu general de la obra de Kossoff es profundamente pesimista y se podría comparar al de Samuel Beckett: el mismo odio hacia todo tipo de placer sensual, la misma modestia, la misma creencia en la igualdad de la desesperación (que en una sociedad egoísta y despiadada parece compasión, pero no lo es).

No obstante, me impresionó. Olvidemos el grosor de la capa de pintura, olvidemos que el material es desagradable, y situémonos donde podamos ver los cuadros, sin dejar que nos distraigan los medios pictóricos que el artista decidió emplear. Veremos entonces que ha creado unas imágenes que pueden parecer desnudas y sombrías, pero que tienen autoridad. ¿Por qué? Por la fuerza del dibujo y de la composición. A pesar del denso empastado, no hay nada descuidado o incompleto en la manera en la que están interpretados los planos y las masas fundamentales. Sus figuras meditabundas, encorvadas, están integradas en los paneles con la misma tensión, con la misma corrección, que las esculturas medievales en sus nichos. Sus cabezas son igual de sólidas que las de piedra de aquellas, y las desfiguraciones producidas por el pigmento al solidificarse son tan superficiales como las desfiguraciones causadas por el tiempo y los elementos. No es porque sean grandes por lo que se puede decir que los paneles son monumentales, sino por esta razón, que, de nuevo, vienen a confirmar los dibujos. En estos, el plano borroso del tablero de una mesa o la

superficie girada de una cabeza se establece como un hecho absolutamente primordial, como lo es en Masaccio o en Andrea Mantegna, a los que, estoy seguro, Leon Kossoff admira particularmente. O contemplemos sus dibujos de solares urbanos vistos desde arriba. Alguien que puede crear y controlar así el espacio, sin ayuda de una escala comparativa o de algún detalle que nos lo confirme, es un dibujante verdadero.

El conflicto de Kossoff, creo yo, es un conflicto ideológico, en el sentido amplio del término. Pinta para poner de relieve la primacía de la materia, de ahí su monumentalidad, su manera de acentuar el volumen y su uso del medio. Al mismo tiempo, sin embargo, se siente abrumado por la impotencia del ser humano frente al mundo material, de ahí su profundo pesimismo. Es demasiado honesto para recurrir a la religión, y no encuentra una explicación para el peso aplastante del sufrimiento. A nuestros críticos les incomoda su sentido trágico. A mí no. Yo lo entiendo. Pero para transformar un sentido trágico en una obra de arte trágica, uno tiene que creer en la posibilidad de una alternativa feliz. Y así, paradójicamente, si su entendimiento lograra que se elevase por encima de su propio pesimismo, Kossoff podría llegar a ser un artista trágico con una importancia real.



Leon Kossoff, *Edificio en obras, Oxford Street*, 1952.

Correspondencia con Leon Kossoff

Querido Leon:

Todavía recuerdo vívidamente la primera vez que fui a visitarte a tu estudio, o la habitación que utilizabas entonces como estudio. Hace unos cuarenta años de eso. Recuerdo los escombros y la esperanza omnipresente. La esperanza era extraña porque su naturaleza era semejante a la del hueso que el perro entierra en el jardín.

Ahora el hueso ha sido desenterrado, y la esperanza se ha transformado en un impresionante logro. Salvo que esta palabra no es la acertada, ¿no crees? Que se vayan al infierno todos los logros y su reconocimiento, que siempre llega demasiado tarde. Pero se ha cumplido una esperanza de redención. Has salvado gran parte de lo que amas.

Las palabras no son la mejor manera de decir todo esto. Es como tratar de describir el sabor del ajo o el olor de los mejillones. De lo que quiero hablarte es del estudio.

Lo primero que preguntan los pintores con respecto al espacio que va a convertirse en estudio siempre tiene que ver con la luz. Y uno podría pensar en los estudios como en una especie de invernadero o de observatorio o incluso de faro. Y, por supuesto, la luz es importante. Pero en mi opinión, un estudio, cuando se utiliza, es mucho más parecido a un estómago. Es un lugar de digestión, de transformación y evacuación. Es donde las imágenes cambian de forma. Donde todo es al mismo tiempo regular e impredecible. Donde no hay un orden aparente y donde se origina todo el bienestar. Un estómago lleno es, desgraciadamente, uno de los sueños más antiguos del mundo. ¿No?

Puede que esté diciendo todo esto para provocarte, porque me gustaría saber qué imágenes te sugiere a ti un estudio (el lugar donde se hacen las imágenes), a ti que te has pasado tantos años solo en uno. Ya me dirás...

Con afecto y un respeto rayano en la veneración,
John

Querido John:

Gracias por tu carta. Hace casi cuarenta años escribiste un generoso artículo sobre una obra mía, *El peso*. Fue la primera y, durante muchos años, la única respuesta constructiva y positiva a la obra, y nunca te lo agradecí. Pero nunca lo he olvidado, y ahora que estoy reuniendo mi obra (y mi vida, supongo) para una exposición antológica, en los extraños momentos que estoy viviendo, muchas cosas me lo vuelven a recordar.

Todo lo que dices sobre el estudio es cierto, y el lugar en el que trabajo es en gran medida el mismo de siempre. Una habitación en una casa, una casa más grande. Está desordenado y hay pintura por todas partes; en las paredes, en el suelo.

Hay unos pinceles puestos a secar junto al radiador; colgadas de las paredes, pinturas sin terminar junto con dibujos de temas de actualidad. Un rincón está preparado para el o la modelo, y unas cuantas reproducciones que me han acompañado a lo largo mi carrera de pintor ocupan también parte de las paredes. No me preocupa mucho la luz; a veces es incómoda, porque la habitación da al sur, pero entonces le doy la vuelta a la pintura o empiezo una nueva versión. Tengo la sensación de estar encerrado en un ciclo inacabable de

actividad. Durante la mayor parte de los cuarenta años que llevo pintando, me dejaron tranquilo, pero últimamente, debido a las visitas al estudio y a salir más de lo debido, el lugar parece un barco abandonado.

¿Recuerdas cuando vimos por primera vez, allá por la década de 1950, las reveladoras y conmovedoras fotos de los estudios de Constantin Brancusi y Alberto Giacometti? Fue un momento muy especial. Hoy cualquier libro dedicado a un artista incluye al menos una foto de su estudio. El estudio se ha convertido en un escenario conocido de la obra del artista. ¿Es que la actividad se ha hecho más importante que la imagen resultante, o necesita la imagen la confirmación del estudio y del mito del artista porque no tiene fuerza suficiente para mantenerse sola?

No sé cómo quedará la obra en las paredes de la Tate Gallery. Lo que me ha hecho seguir adelante durante todos estos años ha sido la obsesión de que tengo que aprender a dibujar. Nunca he tenido la sensación de saber dibujar, y la sensación no ha cambiado con el tiempo. Así que mi obra es un experimento en autodidactismo.

Ahora, después de tanto dibujar, cuando me paro delante de uno de los grandes cuadros de Paolo Veronese, experimento la pintura como si fuera un apasionante dibujo exploratorio realizado con óleo. O, al contemplar *El papa Inocencio X* de Diego Velázquez, hoy en la National Gallery, tras avanzar hasta el *Cristo después de la flagelación*, una obra más

temprana colgada al lado, pienso maravillado en la transformación de su capacidad para dibujar con pintura. Hace poco tuve ocasión de ver un libro sobre los retratos de El Fayum (las pinturas funerarias egipcias) y, pensando en su parecido con Paul Cézanne y lo mejor de Pablo Picasso, se me ocurre que desde el principio de los tiempos el dibujo ha sido siempre importante para la pintura. Sé que nada de esto te es desconocido —puede incluso que te parezca simplista—, pero ese es mi principio y mi fin.

La exposición empezará con aquella densa pintura sobre la que escribiste. ¿Se verá que las obras posteriores, relativamente más ligeras y delicadas, han emergido de mi necesidad de relacionarme con el mundo exterior por el procedimiento de aprender a dibujar?

Tu amigo,
Leon

Querido Leon:

En absoluto pienso que tus ideas sobre el dibujo son “simplistas”. Yo también he visto el extraordinario libro de los retratos de El Fayum. Y lo que más me llama la atención, como a todo el mundo, supongo, es su inmediatez. Están frente a nosotros, aquí y ahora. Para eso fueron pintados: para permanecer aquí, después de su partida.

Esta cualidad depende del dibujo y de la complicidad, la

interpenetración, entre la cara y el espacio que la rodea inmediatamente. (Por eso, en parte, se nos viene a la cabeza Cézanne.) Pero ¿no tiene también que ver con algo más, algo que quizá se aproxima al secreto de ese proceso tan misterioso que llamamos dibujar? ¿No tiene que ver también con la colaboración de la persona retratada? A veces estaba viva, a veces muerta, pero uno siente siempre una participación, un deseo de ser visto, o, tal vez, una espera hasta que llegue el momento de ser visto.

Incluso en el caso de un gran maestro, la diferencia entre sus obras más impresionantes y el resto siempre se reduce a esta cuestión, creo yo, a la colaboración con lo pintado, o con su ausencia.

La noción romántica del artista creador eclipsó —como lo sigue eclipsando hoy la del artista estrella— el papel que tiene en el artista la receptividad, la apertura. Y esta es la condición para cualquier tipo de colaboración.

El llamado “buen arte” del dibujo siempre proporciona una solución. Puede ser una solución brillante (Picasso a veces) o puede ser gris (toda una serie de pintores académicos). El dibujo real supone un cuestionamiento continuo, una torpeza, que constituye una especie de hospitalidad para aquello que se está dibujando. Y, una vez ofrecida esta hospitalidad, puede empezar a darse, a veces, la colaboración.

Cuando dices que tienes que aprender a dibujar, creo que reconozco la obstinación y la duda que dan origen a esas

palabras. Pero lo único que puedo responder a eso es: ¡espero que no aprendas nunca! (Dejaría de haber colaboración. Solo habría soluciones.)

Tu hermano Chaim (en el gran retrato de 1993) está ahí de la misma manera que uno de los antiguos egipcios retratados en El Fayum. Su espíritu es distinto, ha llevado una vida diferente, espera algo diferente. (¡No! Me equivoco, espera lo mismo, pero de una forma distinta.) No obstante, está igualmente ahí. Y cuando alguien o algo está ahí, el método utilizado pasa a ser un detalle. Es semejante a la modestia del buen anfitrión.

Pilar (1994) está ahí hasta tal punto que nos hace olvidar todo lo demás. Su vida esperaba ser vista a través de su cuerpo, y este colaboró contigo, y tu dibujo permitió que entrara esa vida.

No dibujas con pintura como lo hacía Velázquez, no solo porque los tiempos son otros, sino también porque la noción de tiempo es otra; tu apertura no es la misma tampoco (la de él es un escepticismo sin trabas; la tuya, una ferviente necesidad de intimidad, de cercanía), sin embargo, el enigma de la colaboración no deja de ser similar.

Tal vez, cuando digo *tu* “apertura”, simplifico y soy demasiado personal. Sí, parte de ti, pero pasa a otras cosas. En tu cuadro *Pilar*, la superficie del pigmento, esos gestos unos sobre otros, como los gestos domésticos de una madre a lo

largo de su vida, el espacio de la habitación, todos ellos están abiertos a Pilar y a su cuerpo que espera ser visto. ¿O está más bien esperando a ser reconocido?

En tus paisajes, la receptividad del aire a lo que le rodea es todavía más evidente. El cielo se abre a lo que hay bajo él, y en *Christchurch Spitalfields, mañana, 1990*, se inclina para contenerlo. En *Christchurch, día de tormenta, verano de 1994*, la iglesia muestra la misma apertura con respecto al cielo. El hecho de que continúas pintando los mismos motivos permite que la colaboración sea cada vez más estrecha. ¿Será esto, tal vez, lo que significa en pintura intimidad? Y la llevas muy lejos, a tu manera siempre inconfundible. Pues no es cosa fácil que el cielo “reciba” un campanario o una columna, pero siempre es claro. (Para eso se construyeron durante siglos los campanarios y las columnas.) ¡E incluso logras que un paisaje suburbano de principios de verano reciba, se abra, a un motor diésel!

¡Y ahí, de verdad, no sé cómo lo has conseguido! Solo veo lo que has hecho. ¿Tiene algo que ver en ello el calor de la tarde? Pero ¿cómo se transforma el calor en dibujo? ¿Cómo se presta ese calor a ser dibujado en pintura? Lo hace, pero no sé cómo. Suena complicado lo que digo, pero, en realidad, lo que estoy diciendo ya está ahí, en ese título sencillo y maravilloso: *Por ahí viene el diésel*.

Dices que hace años que tienes las mismas reproducciones

clavadas con chinchetas en las paredes del estudio. ¿Cuáles? Anoche soñé que veía al menos una. Pero esta mañana la había olvidado.

Supongo que enseguida empezarás con el montaje de la exposición en la Tate. Nunca he expuesto en la Tate, pero me imagino que debe de ser un momento difícil. No es fácil colgar bien los cuadros, pues la inmediatez, el “estar ahí” propio de cada cual compite con el de los demás. Supongo que la dificultad radica esencialmente en verse forzado a verlos como objetos de exhibición. Para Joseph Beuys no había problema porque él colaboraba con el espectador. Pero en el caso de obras icónicas, como las tuyas, me imagino que se puede producir cierta dislocación, cierta violencia. Pero no me preocupa; estoy seguro de que sabrán defenderse. Viajan desde su propio lugar hasta las salas de exposición, como el tren entre Kilburn y Willesden Green.

Con mi mayor afecto y respeto,
John

Querido John:

Nadie había escrito sobre el trabajo de dibujar y pintar con la franqueza y la generosa inteligencia con que lo haces tú en tu última carta. El hecho de que hables de mi trabajo es menos importante que el que reconozcas con tus palabras la independencia, la separación, de las imágenes.

El “estar ahí” sigue a la nada. Es de todo punto imposible

hacerlo premeditadamente. Tiene que ver con la colaboración de la persona o la cosa pintada, como bien dices, pero también tiene que ver con la desaparición de esa persona o esa cosa en el momento en que emerge la imagen. ¿Es a eso a lo que te refieres cuando hablas de “la modestia del buen anfitrión”? Los retratos de El Fayum surgen, claro está, de una actitud hacia la vida y hacia la muerte muy distinta de la nuestra. En las pirámides había una vida después de la muerte, y la vida residía en la “inmediatez” de los retratos, en su “estar ahí”. Si en el retrato de Pilar se percibe algo semejante, se debe más bien a los métodos o los procesos pictóricos en los que estoy interesado, más que a que haya intentado pintar cierta imagen.

Pilar empezó a venir a posar para mí hace algunos años. Viene dos mañanas a la semana. Durante los dos o tres primeros años, la dibujé. Luego empecé a pintarla. Pintar consiste en trabajar con bastante rapidez en toda la tabla, intentando relacionar lo que sucede en esta con lo que creo que estoy viendo. La pintura se mezcla antes de empezar, y siempre hay más de una tabla a mano para empezar otra versión. Es un largo proceso. A veces se prolonga durante uno o dos años. Independientemente de que en mi vida estén sucediendo otras cosas que pueden afectarme, la imagen que terminaré dejando aparece momentos después de haber raspado aquí o allá la pintura en respuesta a un ligero cambio de movimiento o de luz. Lo mismo sucede con el paisaje. Se

visita muchas veces el sitio, se hacen multitud de dibujos, la mayoría muy rápidos. La obra se empieza en el estudio, donde cada nuevo dibujo significa un nuevo comienzo, hasta que un día aparece un dibujo que abre el tema de una forma distinta, y entonces trabajo partiendo de ese dibujo de la misma forma que lo hago con Pilar o cualquier otra persona u objeto retratado. Es este proceso lo que me parece importante.

No estoy muy preocupado con el montaje de la exposición. En la Tate saben lo que hacen. La experiencia, sin embargo, será extraña. Hace mucho tiempo que no veo muchos de los cuadros, y cuanto más se acerca el momento, más claro veo que la obra expuesta representará un largo experimento vital, para mí interesante, apasionante; por eso no me preocupa tanto el éxito o el fracaso de la exposición, como el ser coherente y poder seguir manteniendo el experimento. Eso es lo difícil.

Las reproducciones que tengo pinchadas en las paredes desde que era estudiante son la *Betsabé* de Rembrandt, un dibujo tardío de Miguel Ángel, el Cézanne de Filadelfia, su *Achille Empaire*, y una fotografía de las obras tempranas de Frank Auerbach. Hace unos veinte años añadí una cabeza de Velázquez (la de *Esopo*) y un retrato de Eugène Delacroix. No las miro mucho, pero ahí están.

Tu amigo,

Leon

El retrato de Delacroix es el de Apasie. Casi se me olvidaba que también tengo el *Juicio de Salomón* de Nicolas Poussin.

Querido Leon:

Sí, la desaparición en un momento determinado de la persona o la cosa retratada. Y tienes razón, no reparé en ello. La imagen toma el control. Y en tu caso, aparece tras toda la serie de vicisitudes que acompañan a los pigmentos, la tabla, el emplastecido, el dibujo y el raspado: unas vicisitudes que producen algo tan conmovedoramente próximo al desgaste propio de la vida. De modo que la imagen pasa a dominar, a controlar, como dices, sin haberlo premeditado. Y entonces empieza el lento proceso de descubrir lo que hay ahí, sin perturbarlo. A veces, de destruir lo que hay ahí, sin perturbarlo. (Quienes nos oigan dirán que estamos locos.) ¿Y no sucede algo más después de todo ello o incluso durante todo ello? Lo retratado —que puede ser tanto una persona como un tren, una iglesia, una piscina— atraviesa el lienzo y regresa. Es como si desapareciera, se desvaneciera, se confundiera con el resto; como si hiciera un largo viaje por una especie de Círculo Interior (que puede durar meses o un año) y luego volviera a emerger en el material con el que tú has estado luchando durante todo ese tiempo. ¿O vuelvo a ser demasiado simplista?

Lo “retratado” empieza estando aquí y ahora. Luego

desaparece y (a veces) vuelve ahí, inseparable de todas y cada una de las marcas dejadas en el lienzo o la tabla.

Después de que ha “desaparecido”, uno o dos dibujos constituyen las únicas claves de adónde puede haberse ido. Pero, por supuesto, a veces estos no son suficientes y nunca más vuelve.

Sí, ciertamente a nuestra edad lo más importante es “ser coherente” y “mantener el experimento”. Y la mayor parte del tiempo esto es muy difícil.

Supongo que la *Betsabé* es la que tiene una carta en la mano, ¿no? Y en el brazo lleva una pulsera que es la clave de todo el cuadro. No sabría decir exactamente por qué, pero, tal vez, tú sí. Y esa maravillosa pierna en la sombra. Todo parece tentativo, salvo su cuerpo.

Mi amigo, el pintor español Miquel Barceló, ha hecho todo un libro de relieves con un texto en braille para que puedan sentirlos y leerlos los ciegos. Y esto me hace pensar que si una persona ciega pudiera palpar el cuerpo pintado de la *Betsabé*, y luego el de Pilar o el de Cathy, tendría la sensación de estar tocando una carne semejante. Y esta semejanza no se debe al modo de pintar, sino a que se deriva de un respeto muy semejante por la carne, la pintura y sus vicisitudes. Yo también he tenido durante años el *Esopo* de Velázquez pinchado en la pared. Una extraña coincidencia, ¿no, Leon?

Y de nuevo, a un nivel que no tiene nada que ver con el

método, creo ver algo en común entre el *Esopo* y el retrato de tu hermano Chaim (1993). Algo que su presencia nos dice: “Observa, contempla, reconoce, escucha a lo que le rodea y es exterior a él, y al mismo tiempo reflexiona, ordenando continuamente lo que ha percibido, intentando encontrar un sentido que vaya más lejos que esos cinco con los que ha nacido. El sentido encontrado en lo que ve, por precario o ambiguo que pueda ser, es su *única* posesión verdadera”.

La semana pasada estuve en Madrid y fui a ver el *Esopo*; está en la misma sala que la cabeza del venado, en la misma vida que Willesden y una piscina infantil.

Dime cómo estás.

¡*Salute!* (Mi exuberancia me convierte en un latino incorregible, a pesar de mis negruras.)

John

P.S. ¿Qué música te gusta?

Querido John:

Gracias por tu carta. Sigo pensando en la “inmediatez”, en ese “estar ahí”, y en el *Esopo* de Velázquez. Leí una vez en un libro sobre el artista que “este cuadro no es en absoluto un retrato, sino más bien una amalgama de fuentes literarias y visuales disimuladas bajo una máscara de realismo”. ¡A los historiadores del arte no se les pone nada por delante! Así que volví a Francisco Pacheco, el pintor y suegro de

Velázquez, quien decía: “Pero yo me atengo al natural para todo [...]; y mi yerno, que sigue este camino, también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural —y más adelante vuelve a observar—, de suerte que, los que fueren aventajados debuxadores, lo serán en esta parte [el retrato]”.¹

Leyendo a Pacheco, uno se da cuenta de que Velázquez debía de estar continuamente dibujando y entonces es posible empezar a comprender cómo podría haber emergido la imagen de Esopo. Al final de un largo día de trabajo, el artista se vuelve del cuadro en el que está absorto y se topa con esa persona extraordinaria que acaba de entrar en el estudio. Velázquez fue el ejemplo definitivo del artista que trabaja a toda velocidad para pasar el dibujo a pintura, como lo harían después de él Edgar Degas o Édouard Manet. Dibujar del natural con pintura: eso es lo que produce la “inmediatez”, el “estar ahí” de lo retratado.

Y hay algo más... El esfuerzo de tu amigo Barceló por los ciegos me recuerda que hace poco oí hablar en la radio a un ciego de su experiencia de la luz. Decía algo así como: “La gente que te tranquiliza, que te anima, produce una especie de luz”. (Ya sé que no es lo mismo que estabas diciendo tú, pero ¿no produce el tacto también una especie de luz?) Ese ciego sabía de un modo u otro que la luz aparece cuando su relación con el mundo exterior se hace más profunda. Y así

sucede en la pintura. Es imposible proponerse pintar la luz. La luz en los cuadros hace su propia aparición. Es el resultado de la conclusión de las relaciones que se establecen en la obra. Puede que al pintor le produzca ansiedad, pero la luz de la obra acabada (pienso ahora en Cézanne) le sorprende tanto a él como a nosotros nos deleita. En cierto sentido, antes de completar la obra, el pintor es ciego.

Es posible que nos hagamos más latinos al envejecer. En mi caso me gustaría que hubiera sido al contrario. O tal vez no. Estos días siento que debería haber nacido a orillas del Mediterráneo.

Tu amigo,

Leon

¹ Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura. Edición del manuscrito original acabado el 24 de enero de 1638*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1956, vol. II, págs. 13 y 144-145 [N. del Ed.].

Anthony Fry

1927-2016

Mirar al otro lado del muro, óleo sobre lienzo, 113 × 117 cm.
¿Un muro de qué? ¿De piedra? ¿De ladrillo? ¿De cemento?
¿De adobe? ¿O es un muro de calor? El umbral de la puerta y
el exterior, con la figura que camina, casi podrían estar a *este*
lado del muro, como si estuvieran reflejados en un espejo
apoyado contra él.

Sí se lee así, el muro se deshace y se convierte en algo
parecido a un cielo o a un fragmento de una puesta de sol.
Algo parecido sucede en otros cuadros de Fry. Por ejemplo,
en el del desnudo echado en la cama de día y el pintor con su
caballete visto al otro lado de una ventana. ¿Está echada la fi-
gura en la sombra azul de una habitación o en un cielo azul
rugoso? ¿Dónde está ese azul? ¿O dónde está el rojo en el
primer cuadro? En un pintor con la técnica y la experiencia de
Fry, no hay duda de que esa ambigüedad no se debe a la tor-
peza, la indecisión o el error; es intencionada.

Me da la impresión de que en estas pinturas Fry intenta
demostrar que no hay división entre la tierra y el firmamento,
que lo distante negocia continuamente con lo cercano a fin
de intercambiar sensaciones y que esto se debe a que la expe-
riencia de cierto tipo de calor le sitúa a uno en una esfera más
que en un plano.

Aquí el calor cambia la superficie de todo lo que toca, y el

roce provoca, extraña y simultáneamente, tanto deseo como hastío.

O, tal vez, se trate en este muro ni más ni menos que de ese día concreto tocado por el calor. Ese día concreto que apenas se distingue del anterior o del siguiente, hasta que la estación cambia de forma abrupta. ¿Podría ser el muro una fecha del calendario perteneciente a una estación? Puede que sea lo que excluye a la eternidad... en la que, quizá, no haya colores.

Como se habla tanto en los tiempos que corren sobre la libertad artística (y casi todo lo que se dice son tonterías), y tan poco sobre los límites que impone cualquier arte viable, la gente ha terminado por pensar que el arte es un campo abierto. En realidad, el arte se parece mucho más a una reserva cercada. Por su misma naturaleza no está abierto al resto de la vida; por el contrario, alza muros, muros altos, para proteger el equilibrio que intenta mantener. El riesgo que corre constantemente el arte es el de caer en la autocomplacencia. (La moda actual de impactar no cambia nada.) El arte está continuamente cerrando el paso... tiene que hacerlo a fin de crear la calma necesaria para que se oiga su voz. Sin embargo, ese cerrar el paso, ese dejar fuera, sus exclusiones, pueden llevar fácilmente a la autocomplacencia, la cual, a su vez, produce una reducción de la energía. De ahí la necesidad cíclica del arte de nuevos ímpetus.

El arte toma nuevas fuerzas regularmente. Y no lo hace

como se cree hoy, perezosamente, gracias a las “revoluciones” estilísticas, sino mediante la introducción *en* la reserva de un aspecto de la experiencia humana al que antes se le había cerrado el paso, dejado fuera. Esas introducciones nunca son fáciles, por supuesto, porque se han de encontrar unos medios artísticos nuevos para acomodar la experiencia recién admitida. Por ejemplo, la experiencia formativa de Constantin Brancusi de cierto tipo de espiritualidad campesina le obligó, ya en París, a buscar o volver a descubrir una manera completamente distinta de esculpir y pulir la piedra y la madera. Por ejemplo, en *Ulises*, al incorporar en el arte de la literatura las fantasías innombrables de la llamada gente común, James Joyce se vio obligado a inventarse otra forma de narración. Así es como se dan las verdaderas revoluciones estilísticas.



Anthony Fry, *El hombre que amaba los volcanes*, Oxford Street,

2008-2009.?

Llevo muchos años observando que cuando la nueva obra de un artista me impresiona de tal manera que no puedo olvidarla, la obra en cuestión —ya sean cuadros, vídeos, poemas o lo que sea— contiene algo nuevo en el sentido que acabo de describir. Quizá no puedo darle nombre, pero siento que ha entrado algo nuevo. Puede que sea algo muy pequeño, un detalle mínimo de la experiencia humana. (Por ejemplo, la sensación de la parte interior de un muslo rozando la del otro muslo: en Pierre Bonnard.) Afortunadamente, en el reino del arte las experiencias no tienen una jerarquía.

Me pregunto: ¿por qué me resultan inolvidables los cuadros de Anthony Fry pintados en el sur de la India? ¿Por qué en ciertas circunstancias la vida me los recuerda, me los recordará, de pronto? ¿Qué es lo que han pasado de contrabando estos cuadros, por primera vez, a la reserva del arte europeo?

Su secreto tiene que ver con el hecho de vivir en cierto clima, con vivir en cierta tradición relacionada con el calor. No son pinturas sobre el clima (no son en sentido alguno impresionistas); son pinturas sobre una cultura impregnada con la experiencia humana cotidiana de cierto clima. Estoy tentado a decir que todos los pigmentos utilizados han sido mezclados con la transpiración del cuerpo, evaporándose luego junto

con el fluido corporal. No he desechado la palabra “sudor” por refinamiento, sino porque es una palabra que implica esfuerzo, y estas pinturas describen un aspecto de una cultura que cultiva la paciencia y el donaire.

Pero lo que tenemos enfrente no son razones, sino pinturas. Las pinturas de Fry —como todo el buen arte visual— se resisten a las palabras. Con palabras no nos acercamos a ellas más de lo que se acercan los mapas a los paisajes. Solo podemos entrar en ellas con los ojos. Una vez dentro, puede que los ojos le transmitan algo a la piel. Una vez dentro de ellas, los ojos siguen viendo aún cerrados.

En una tradición del calor como esta, las apariencias se convierten en manchas. El calor se transforma en una pantalla que presiona a todos por igual. En este calor, todo se toca con todo. En este calor, las palabras “solo” y “juntos” significan lo mismo. En este calor, la mancha de cada color parece interpretada por Pau Casals.

Intentémoslo con otro mapa. El anterior era demasiado retórico. Al comparar un mapa con el otro, nos entra la duda. Y en cuestiones así, la duda es mejor guía que la certeza para llegar a donde queremos ir.

En este calor, la tierra entera es una tienda de campaña. Los muros más gruesos se ondulan. El cielo se puede tocar. La luz del día es una entrada que se mantiene abierta con dos trozos de cinta adhesiva. La noche es cualquier rincón que

escoja uno. Un trozo de seda es una tienda dentro de una tienda. La temperatura de todas las cosas, a excepción de ciertos metales, es más o menos la misma. Peces en el mar, fruta en un plato, un *dhoti* dejado en un diván, están todos igualmente fríos o calientes. Puede que sea esta temperatura común (o casi común) lo que hace iguales los colores visibles, pese a sus distintas intensidades. Iguales como si todos estuvieran diciendo la misma palabra. ¿Qué palabra? La palabra que las yemas de los dedos susurran cuando tranquilizan y dicen: Espera... espera. Una palabra que no es ni tierna ni cruel, sino infinitamente conocedora y cómplice. La contraseña del calor.

Cy Twombly

1928-2011

Se ha dicho que la pintura de Cy Twombly parece caligrafía o que es una especie de *écriture*. Algunos críticos han visto semejanzas entre sus lienzos y los grafitis pintados en los muros. Tiene sentido. En mi experiencia, sin embargo, sus pinturas hacen referencia a algo más que a los muros que miro al pasar en las ciudades o los muros en lo que yo también garabateé nombres y dibujé diagramas en algún momento de mi vida; sus cuadros, tal como yo los veo, tocan algo fundamental en la relación del escritor o escritora con su lengua.

Los escritores luchan continuamente contra la lengua que utilizan por conseguir la mayor claridad, o, para ser más exactos, luchan contra el uso común de esa lengua. Los escritores no ven la lengua con la claridad y la legibilidad de algo impreso. Más bien la ven como un territorio lleno de cosas ilegibles, caminos ocultos, callejones sin salida, sorpresas y oscuridades. Su mapa no es un diccionario, sino el conjunto de la literatura y, tal vez, todo lo que se haya dicho alguna vez. Sus oscuridades, sus sentidos perdidos, su retraimiento aparecen por muchas razones: por la manera en la que las palabras se modifican unas a otras, se borran unas a otras, porque lo no dicho siempre cuenta tanto como lo dicho, o más, y porque la lengua nunca puede abarcar todo lo que

significa. La lengua siempre es una abreviación.

Fue Marcel Proust quien observó que la verdadera poesía está hecha de palabras escritas en una lengua extranjera. Todos nacemos con una lengua materna. Pero la poesía no tiene madre.

Intentaré ponerlo más fácil. De vez en cuando intercambio cartas y dibujos con una amiga española. Desgraciadamente, yo no hablo español. Sé unas cuantas palabras y utilizo un diccionario. Muchas veces en las cartas que recibo hay citas de poetas hispanohablantes —Jorge Luis Borges, Roberto Juarroz, Pablo Neruda, Federico García Lorca— y yo respondo con otras citas de poemas en español que he buscado y encontrado. Las cartas están escritas a mano, y, cuando recorro letra por letra esas palabras desconocidas en lo que es para mí es una lengua extranjera, tengo la sensación, una sensación que solo tengo en esas ocasiones, de caminar en los surcos de un poema, de cruzar el territorio de la poesía.

Para mí, los cuadros de Cy Twombly son paisajes de ese territorio desconocido y, sin embargo, familiar. Algunos de ellos parecen expuestos a un sol cegador del mediodía, otros, como si hubieran sido encontrados al tacto por la noche. En ninguno de los dos casos cabe recurrir al diccionario, pues la luz no lo permite. En estas misteriosas pinturas, tenemos que contar con otras precisiones: precisiones del tacto, del anhelo, de la pérdida, de la expectación.

No conozco otro artista visual occidental que haya creado una obra que visualice con colores vivos el espacio mudo que existe entre las palabras y alrededor de ellas. ¡Cy Twombly es el maestro pictórico del silencio verbal!

Frank Auerbach

1931

Sea lo que fuere lo que dejen de hacer, vayan a ver los quince nuevos cuadros de Frank Auerbach expuestos en la Beaux Arts Gallery. Seis de ellos representan a una mujer sin ropa, tendida en una cama; otros seis, solares en construcción de la ciudad de Londres, y tres son vistas de Primrose Hill, también en Londres. Todos ellos están muy trabajados, de tal modo que el pigmento es denso, irregular, ostentoso. Las influencias más obvias son, indirectamente, Rembrandt; directamente, David Bomberg. Muchos se sentirán tentados a decir que estas obras son confusas, que son una maraña, un fracaso. Pero quienes lo digan, sin embargo, serán aquellos que no son conscientes de la naturaleza de la pintura, que solo conocen los estilos presentados en los catálogos de venta del arte moderno.

Los quince cuadros expuestos tienen una extraordinaria presencia física. Por eso he dicho “una mujer sin ropa” en lugar de “un desnudo femenino”. Ella está tumbada en su cama, y el espectador, mirándola sin molestarla, deja de ser un desconocido. Los solares en construcción o vacíos son lugares húmedos, donde el barro se pega a las botas y la humedad se condensa en las lonas embreadas. La luz del cielo es mucho menos reconfortante que una taza de té. ¿Son estos cuadros tan literales como los estoy describiendo?

Claro que no. Esta es la maldición de las palabras en este contexto. Los cuadros no son literales. Son físicamente reales, en parte, porque Auerbach ha aprendido a investigar a través del dibujo; y en parte, porque comprende las intimidantes limitaciones de la pintura. Explicaré lo que quiero decir con esto, porque está en el centro mismo del problema al que tiene que hacer frente hoy todo verdadero pintor, y al que se enfrenta Auerbach desde hace varios años.

En sus primeras obras dominaba el color del barro y el pigmento tenía varios centímetros de grosor. Parecía que habían sido pintadas a oscuras, con un palo. Cuando las vi por primera vez, reconocí enseguida la fuerza de los dibujos que las acompañaban, pero los lienzos en sí no me convencieron. Hoy, a la luz de esta nueva exposición, veo que constituían un paso esencial en la evolución de Auerbach. Hoy todo pintor tiene que establecer su genealogía, el punto del que parte su arte. Algunos eligen establecerlo en la geometría, por ejemplo. Auerbach eligió como punto de partida la densidad del pigmento. Partió de lo más próximo a la esencia que le es posible a cualquier pintor. Elija lo que elija el pintor como origen de su arte, este siempre nos parecerá inadecuado. Siempre parecerá igual a intentar construir una casa con cerillas. Pero es contra esta inadecuación contra lo que entonces empuja el pintor. A veces durante años. Siempre consciente de la riqueza de la vida y la pobreza del arte. Y entonces, de repente, esa inadecuación se transforma en una ventaja. Le ha

dado la vuelta, de modo que sirva a su objetivo. El embarrado inerte y apagado de los primeros cuadros de Auerbach expresa ahora elocuentemente una determinada climatología y la profundidad excavada en los solares en construcción, de la misma manera que en el caso de la mujer desnuda expresa elocuentemente la materialidad de la carne. Cuando un artista hereda una tradición, su evolución se hace más fácil. Aquí y ahora, nadie hereda una tradición, y, por consiguiente, el artista se enfrenta a dos peligros con la única ayuda de su obstinación. Puede dejarse engañar y tratar de imitar la vida. La imitación viene a ser algo parecido a los ardides de los vendedores o de los viajeros: se limita a estimular las ganas de tener o ver la cosa real. O puede dejarse engañar y caer en el subjetivismo. Para mí, estas cerillas son troncos, se diría a sí mismo, y así, se pondría a jugar alegremente con ellas y a contarse historias. Lo que tiene que hacer el artista, si quiere avanzar, es crear desde el descontento. Qué solemne suena. Pero lo que significa es que debe aceptar las limitaciones de su arte. Solo desde esas limitaciones puede crear. Su lucha entonces se verá como el equivalente de la vida. Y nos llegará su conmoción al reconocer que ha conseguido algo, nos llegará de una forma tan vívida como cualquier conmoción que nos depare la vida. Esta exposición produce muchas conmociones de este tipo.

Vija Celmins

1938

Hay que verlas. No se pueden explicar con palabras. Y las reproducciones vuelven a llevarlas al lugar del que vinieron. (La mayor parte de sus obras tienen su origen en fotografías.) Uno tiene que estar a una distancia desde la cual pueda tocarlas.

Se ha hablado de la importancia que tuvo (tiene) Diego Velázquez en su obra. Lo creo. Una o dos de las cosas que quiero decir sobre ella también podrían referirse a Velázquez; y no se me ocurren sino un puñado de otros pintores de los que se pueda decir lo mismo. La condición esencial de su talento común es cierta forma de anonimia, su echarse a un lado.

Vija Celmins tiene sesenta y tres años. Nació en Riga. Sus padres emigraron a Estados Unidos. Vivió cuarenta años en Venice, California. Ahora vive en Nueva York.

Mi opinión es que, cuando visitó el Museo del Prado y descubrió a Velázquez, hubo un cuadro que le llegó al corazón: *Las hilanderas*.

Pinta y dibuja. Pinta óleos y dibuja a lápiz. Sus obras están muy acabadas y muestran cómo son las cosas: una estufa eléctrica, por ejemplo, un televisor, un hornillo, una pistola. Estas cosas no están tomadas de fotos; son de tamaño natural y están pintadas a la manera de la *Venus del espejo*. No

digo esto con la intención de compararlos, sino para intentar transmitir a qué tipo de observación me refiero, una observación en la que la precisión tonal es importante y que requiere una técnica de investigación paciente y discreta.



Vija Celmins, *Cielo nocturno* núm. 4, 1992.

Otros temas suyos son las autopistas, los aviones de la II Guerra Mundial en el cielo, la superficie de la luna, Hiroshima después del bombardeo, la superficie de los desiertos, el océano, el cielo nocturno. Aunque, tal vez, puede resultar equívoco decir que estos son sus temas. Más bien son los

lugares desde los que le llegaron noticias a su estudio de Venice. Y con frecuencia estas noticias venían en forma de fotografías. (En algunos casos, como en el del océano, eran fotografías tomadas por ella misma.)

Me la imagino en su estudio, cerrando los ojos para ver, porque lo que quiere ver, o lo que tiene que ver, siempre está lejos. Cuando los abre solo mira a su dibujo. Lo que hace cuando cierra los ojos es semejante a lo que hacemos todos cuando nos acercamos al oído una caracola.

Dibuja el espacio galáctico; nunca sale y nunca permite que su imaginación se desborde. Imaginar es demasiado fácil y demasiado absorbente. Ella sabe que tiene que permanecer años sin moverse de su puesto. ¿Haciendo qué? Esperando, diría yo.

Y aquí es donde *Las hilanderas* de Velázquez nos dan una clave. Vija Celmins es la artista Penélope. Lejos continúa la cruel guerra de Troya. Hiroshima ha sido arrasada. Un hombre en llamas se aleja corriendo. Arde un tejado. Mientras tanto, el mar que separa y el cielo que mira desde las alturas se muestran profundamente indiferentes. Y aquí, donde está ella, nada tiene sentido, excepto su fidelidad, inverosímil y probablemente absurda.

Lleva treinta años ignorando las modas, las corrientes y la hipérbole artística. Su compromiso era con lo lejano. Podía mantener una fidelidad tan inverosímil gracias a un profundo escepticismo pictórico y una disciplinada paciencia.

El escepticismo de Celmins le hace saber que la pintura nunca puede obtener lo mejor de las apariencias. La pintura siempre va a la zaga. Pero la diferencia es que, una vez finalizada, la imagen permanece fija. Por eso, la imagen tiene que estar colmada, no de parecido, sino de búsqueda. Todos los trucos se gastan. Solo lo que llega sin pedirlo encierra esperanza.

Juega a un juego llamado *Fijar la imagen a la memoria*. Coge en la playa once guijarros para mirarlos (como lo hacemos todos cuando estamos ociosos) y los funde en bronce y los pinta. ¿Puedes distinguirlos? ¿Puedes? ¿Estás seguro? ¿Cómo? Se trata de un ejercicio en el que el escepticismo ocupa el primer plano. (Y además es una forma de dar valor a los guijarros originales.)

A diferencia de Penélope, ella no deshace por la noche lo que ha tejido durante el día, a fin de mantener a los pretendientes bajo control. Sin embargo, el resultado es el mismo, pues al día siguiente seguirá avanzando lentamente con el lápiz por el agua reluciente, en perpetuo movimiento, y cuando por fin termina una hoja de papel, coge otra. Y si es el cielo nocturno, va de galaxia en galaxia. Su paciencia se basa en el conocimiento de la distancia que ha de quedar cubierta. En una ocasión dijo: “Creo que hay algo profundo en el hecho de trabajar con un material que es más fuerte que las palabras y se refiere a otro lugar que es un poco más misterioso”.

Nada de esto sería interesante en sí mismo a no ser que se la conozca y se la aprecie. (Yo mismo no la conozco.) No es necesario argumentar su contribución. Es tangible y reside en las misteriosas imágenes enmarcadas y cubiertas con cristal, esas imágenes que tienen que estar a una distancia que te permita tocarlas.

Me la imagino como Penélope porque sus imágenes son artesanales (la cabeza inclinada sobre la mesa, trabajando sin salir de casa durante años y años), al tiempo que aquello de lo que hablan —de la guerra, de las distancias insostenibles, de desapariciones, de la voluta de humo en el cañón de la pistola recién disparada— es malo o amenazante.

Y esta extraña combinación conduce a una extraña transformación. Cuadrícula la foto, centímetro cuadrado a centímetro cuadrado, y transcribe devotamente, olvidándose de sí misma. Es demasiado inteligente y demasiado escéptica para copiar; transcribe con toda la fidelidad de que es capaz. Y cuando por fin ha terminado, hay una imagen del cruel océano, o del cruel océano fotografiado en un instante criminal, en la que uno percibe el toque de una mano amorosa. Es visible y tiene una perfección artesanal.

Lo mismo sucede con todas sus pinturas y sus dibujos. Miran descaradamente a lo que hay y a lo que hace el hombre y a las dimensiones de la soledad, y todos ellos están sistemáticamente tocados por el amor.

Lo que hacía Homero con sus hexámetros dactílicos

{larga-breve-larga}, lo consigue Celmins con la presión de sus dedos, una especie de código morse efectuado con el lápiz. Y así, gracias a esta medida constante, las gélidas imágenes de la distancia se hacen más cálidas. Lo cual nos hace vacilar y cuestionarnos algo.

Michael Quanne

1941

Nació hace cuarenta y tres años en Surrey, al sur del río, pero cuando cumplió un año su familia se mudó a Bethnal Green, en el East End londinense. Fue en esas calles de la posguerra, tan típicas de Londres como Charles Dickens, donde aprendió a soñar, a correr, a observar: las mismas calles, los mismos bloques de viviendas, que pintaría treinta años después. No consiguió acabar la primera enseñanza. “El sistema educativo se basa en las palabras, y en mi casa no se hablaba mucho. Yo era verbalmente inarticulado.”

Parecéis un par de sujetalibros, vosotros dos, *decía*
acaparáis la estufa, no decís ni mu, os sentáis ahí, dormís, miráis.¹

Tony Harrison.

“En la escuela me gustaba dibujar los mapas y colorear los países. Era lo único que me gustaba. No me sabía las capitales, eran los contornos lo que me atraían.” El pintor ya estaba ahí, en estado embrionario. Y también el incansable preguntón, pero en esa fase las preguntas no llegaban a formularse, solo eran impulsos de sortear lo que existía, de dejar este lado a fin de ver el otro, el reverso, de hacer novillos.

El mes pasado, en el metro de París, me preguntó: “Y tú, ¿crees en el libre albedrío?”. Farfullé alguna ambigüedad. “Es

que he leído un libro de Jean-Paul Sartre —dijo—, y cada vez que mencionaba la libertad de elección, yo pensaba que haberla, igual la hay, pero hay que buscarla con lupa.”

A los dieciséis años lo arrestaron por primera vez y lo acusaron de intento de hurto. Desde entonces, el período más largo que ha pasado fuera de la cárcel ha sido de tres años. La mayor parte de su vida adulta la ha pasado dentro. *Dentro* podría ser otro título para este libro.² Solo en un cuadro (el de la playa) no se ven muros ni ventanas ni rejas. Todos los demás tienen que ver con algún tipo de encarcelamiento. ¡Cuántas caras mirando por la ventana! Las he contado: treinta.

“¿Te acuerdas de cuando arrestan a Pierre, en *Guerra y paz*, y están a punto de ejecutarlo? —me preguntó—; se salva en el último momento, y entonces observa a los soldados, que están enterrando a los que ya se han cargado.”

Unas figuras de rostro lívido, atemorizado, se afanaban en torno al cadáver del último fusilado. Al viejo soldado de hermoso bigote que desató la soga le temblaba la mandíbula. El cadáver cayó al suelo. Y otros lo arrastraron prestos detrás del paredón y lo tiraron a una zanja. Sin duda sabían que eran asesinos, y querían tapar su crimen lo antes posible.

“Ese pasaje —continuó— se me vino a la cabeza hace años, cuando un juez me puso siete años de condena. Se apresuró

a leer la sentencia, sin mirarme siquiera una vez. Sabía que estaba haciendo una injusticia.”

La autoridad cierra los ojos y sueña con la eficacia del castigo (ninguna autoridad sueña con la justicia), igual que la mujer vestida de azul y con los ojos cerrados, la mujer que castigaba a los niños haciéndolos bailar delante de toda la clase y que sigue apareciendo en sus pesadillas.

Para entrar en el mundo de Michael Quanne hay que abandonar la idea de que en este mundo hay justicia, de que la gente se merece lo que tiene, la idea de que el dinero suele ser la recompensa del esfuerzo y las habilidades de uno, de que todo el mundo tiene más o menos las mismas posibilidades de decidir, la idea de que los buenos y valientes terminan por ser reconocidos, la idea de que el “bien social” es algo que se ha de debatir para que triunfe el mejor argumento; hay que abandonar ese inmenso espacio de autocomplacencia, donde todos los horizontes son morales, y, por el contrario, entrar en un rincón abarrotado de un edificio extenso y achaparrado, en el que nueve de cada diez puertas están cerradas con llave, donde no hay perspectivas ni horizontes, sino solo deterioro (de mal en peor), donde casi todo lo que sucede en tu rincón es arbitrario, incierto o peligroso, donde no hay apelación posible porque nunca ha habido a dónde dirigirla ni quien la leyera, y donde lo único que tienes claro es lo que te dices a ti mismo. Para entrar en el mundo

de Michael Quanne, hay que abandonar a los privilegiados y unirse a los excluidos.

A través de las telas harapientas se ven los grandes vicios;
las togas y ropajes de piel todo lo ocultan. El pecado con
oro se

recubre,
y la fuerte lanza de la justicia se rompe inofensiva.
Vestidlo con harapos y el dardo de un pigmeo lo
atravesará.³

William Shakespeare, *El rey Lear*.

La palabra “primitivo”, cuando se utiliza en relación con un pintor como Quanne, es doblemente confusa. Quanne es un artista plenamente consciente y diestro. (Hablando con él de arte recuerdo mis conversaciones con L. S. Lowry, quien tenía tanto de primitivo como un monje budista.) Es más, en la calificación misma asoma cierta confusión, y esto es algo que se ha de entender si se quiere aceptar lo que ha logrado hacer Quanne.

Cualquier pintor profesional aprende un lenguaje pictórico determinado, y este lenguaje, visto desde lejos, siempre es limitado porque ha sido desarrollado para expresar y satisfacer unas experiencias y no otras. Todas las formas artísticas están íntimamente relacionadas con un tipo de experiencia. La diferencia entre la música de cámara y el jazz no es una diferencia de calidad, no tiene que ver con el refinamiento o

con el virtuosismo, sino con dos modos de vida distintos, modos de vida que quienes se dedican a la una o a la otra no han elegido, sino que han nacido en ellos. La técnica profesional adquirida por un aprendiz en el estudio de Gainsborough era ideal para pintar plumas y satén, pero inútil para pintar una *pietà*.

En el arte, todos los estilos aprecian unas experiencias y excluyen otras. Cuando alguien intenta introducir en la pintura una experiencia vital que el estilo en curso o los estilos tradicionales excluyen, los profesionales suelen tildarlo de *torpe*, *grotesco*, *burdo*, *naïf* o *primitivo*. (Le sucedió, entre otros, a Gustave Courbet, a Vincent van Gogh, a Käthe Hollowitz, y antes le había sucedido a Rembrandt.)

Sería un error achacar este fenómeno a la mala fe de los profesionales, pues, en cierto sentido, los epítetos son correctos. La experiencia intrusa no puede compartir la cultura de las experiencias apreciadas, favorecidas en una sociedad dada. Tiene su cultura propia, una cultura de exclusión. Por su misma naturaleza, requiere una expresión distorsionada, inconexa o torpe en relación con el gusto predominante. ¿Cómo se podrían preservar los recuerdos de exclusión y ser, al mismo tiempo, fino y sofisticado?



Michael Quanne, *Libre albedrío*, 1993.

Dicho lo cual, la pintura de Michael Quanne es excepcional por la riqueza y la sutileza de la experiencia que narra. Todas las figuras, por pequeñas que sean, son un retrato; no hay estereotipos. (Sin duda, Quanne es un buen narrador, pues tiene ese poder de observación: cuando ve una cara, detecta un destino.) Cada gesto pintado se deriva de una experiencia activa: observemos las figuras que trepan por el muro en *Fuga en masa*, o el muchacho levantando los cubos en *Hora del desayuno* o la pareja que avanza hacia el espectador en *Paraguas*. Y digo “pareja” porque, aunque sean niños, ya son ancianos.

Esta ambigüedad sobre la edad presente en su arte (transforma en niños a los adultos en la vida real) está arraigada en

su experiencia, creo, y puede que guarde relación con tres ideas: que los niños que se crían en la calle maduran pronto, que a los presos se les trata como a niños castigados y que, entre aquellos a quienes la ley ha declarado culpables, muchos podrían alegar una inocencia que nunca será formulada. No hay nada poético o conmovedor en relación con esta inocencia; no es sino *el asunto y sus circunstancias vistos desde el otro lado*, del lado en donde apenas nada llega a formularse, pero en donde el ansia de amor (y si no amor, respeto) permanece intacta.

Por último, me gustaría señalar una dimensión en el arte de Michael Quanne que no se deriva de un entorno o medio social específico, sino que es universal: la presencia sentida de lo que no es visible. Cada uno de sus cuadros parece algo estudiado detenidamente desde una ventana, un exterior visto desde dentro o un interior visto desde fuera. Por supuesto, uno podría ver cualquier cuadro de esta manera. Pero en los de Michael Quanne, el espectador se hace consciente de que la “ventana” está recortada en un muro que oculta algo. Lo que vemos transmite una inquietante sensación de lo que hay más allá del marco. El pie de la colina hacia el que se dirigen los patinadores. Lo peor —aquello que Quanne dice que prefiere no pintar—, los portones de la prisión, el banquillo de los acusados, el uniforme. El lugar misterioso del que proceden los animales. El cielo en el que volará la cometa. La inmanencia detrás (o dentro de) cada ladrillo. El

jardín exterior para el que se hicieron los triciclos que hay dentro... Este es un libro compuesto de imágenes de encarcelamiento... y sueños de libertad.

¹ Harrison, Tony, *Book Ends*, en *Selected Poems*, Random House, Nueva York, 1987 [N. del Ed.].

² Se refiere al libro de la obra de Quanne para el que fue escrito este artículo: *Michael Quanne: Prison Paintings*, Murray, Londres, 1985 [N. del Ed.].

³ Shakespeare, William, *King Lear* [1605-1606] (versión castellana: *El rey Lear*, Cátedra, Madrid, 1986, acto IV, escena 6) [N. del Ed.].

Maggi Hambling

1945

Los poetas, a diferencia de otra gente, solo son fieles en la desgracia y abandonan a quienes les va bien.

Ivo Andrić, 1917

Aquí estoy, al principio, donde acordamos, y no sé qué hacer. Los dibujos que siguen cuentan su propia historia y hablan por sí mismos de una forma impresionantemente directa, desnuda. Añadirles palabras equivale a cubrirlos y distraer la atención de su desnudez. Yo iría aún más lejos: al añadirles palabras —las que fueren— se corre el riesgo de censurarlos.

No se puede describir la persona amada a los otros. Y no es porque el amor sea ciego, sino porque a la persona que ama le han enseñado algo que por lo general está oculto, o lo ha descubierto ella misma. Los amantes se desnudan uno al otro con pasión, y parte de la promesa que encierra la pasión física es la posibilidad de que la persona amada te abra su corazón: una promesa que a veces se cumple, pero lo más frecuente es que no sea sí. Sin embargo, cuando se cumple, los amantes se descubren el uno al otro algo oculto al resto del mundo. Puede que la revelación sea muy breve o puede que sea tapada o negada casi al instante, pero no por eso deja de ser una revelación, y, por su propia naturaleza, las revelaciones son imposibles de comunicar en ninguno de los

lenguajes cotidianos del mundo. De ahí, la soledad del amor.

Cuando alguien es amado, está o ha sido desenmascarado. El verbo “desenmascarar”, en el uso normal, sugiere que lo que estaba detrás de la máscara es algo innoble, que uno se pone la máscara para fingir sobre algo que, si se revelara, no sería deseable. Cuando es el amor el que desenmascara, se le da la vuelta al sentido, y la conclusión es la contraria: se descubre que lo que está detrás de la máscara es todavía más adorable, más digno de amor (y puede que, a veces, incluso más noble) de lo que la máscara quería aparentar. No hay amor sin desnudez.

¿En qué consiste una máscara? La fama con todas sus exageraciones. Una cara con sus expresiones. Un estilo de vida con sus adquisiciones. Un par de ojos con su juego de señales. Un cuerpo con sus poses. Casi todo lo personal que presentamos al mundo funciona a modo de máscara. La vida social lo requiere. En ciertas culturas, se reconoce abiertamente la teatralidad de la máscara; en otras, como la nuestra, es algo profundamente confuso. Pero, en cualquier caso, las máscaras son necesarias. El desenmascaramiento que realiza el amor trasciende esa necesidad. De ahí, la subversión del amor.

Me acuerdo de Henrietta Moraes; solía frecuentar el Soho de Londres, allá por la década de 1950. No la conocí

personalmente. Si alguna vez llegué a hablar con ella, no sería más que un par de palabras. Sin embargo, la miraba mucho; me fascinaba. Se ponía sus diferentes máscaras descuidadamente, de tal modo que incluso un desconocido como yo, en el extremo opuesto de la barra o hundido en una butaca en el rincón más distante de la misma estancia, alcanzaría a ver lo que se extendía detrás. Utilizo el verbo “extenderse” porque lo que había detrás de sus máscaras, fuera lo que fuera, se parecía a un paisaje abierto, al tiempo que ella, posada en su taburete o avanzando garbosa hacia la puerta, parecía un caballo que iba a ser montado a pelo.

Vale. Pero ¿qué interés tiene eso aquí y ahora? Mis vívidos recuerdos de Henrietta no coinciden en nada con la leyenda que corría sobre ella ni, en cualquier caso, con las versiones que dio la prensa de esa leyenda. Según la leyenda, Henrietta, una fabulosa modelo y musa de un círculo de pintores, icono y reina del Soho en la década de 1950, mantuvo su trono todo el tiempo que pudo hasta que a consecuencia de la bebida, el LSD y los excesos entró en barrena. Falleció tiempo después, de cirrosis hepática, a los sesenta y siete años.

Así fueron los hechos. De lo único que tengo dudas es sobre la secuencia de su ascenso y caída. Henrietta tenía toda una corte de admiradores sobre los que ejercía su poder de reina, imperiosa y espléndida, y entonces, ese poder empezó a declinar. Sin embargo, las personas no son imperios, y su fatalidad era de un tipo distinto, sujeta a unas leyes más

misteriosas. Intentaré explicarlo.

A Francis Bacon le fascinaba Henrietta y la pintó muchas veces. No era tanto que fueran amigos íntimos —Bacon no le regaló un solo cuadro—, sino que compartían una complicidad. Se confirmaban el uno al otro, y supongo que esa complicidad era el resultado de que los dos habían aceptado la misma proposición, a saber, que lo peor ya les había sucedido.

En el caso de Bacon, esto constituía la base de su visión del mundo y de su ideología en cuanto artista y le condujo a un tipo peculiar (y, a mi modo de ver, criticable) de complacencia. En el de Henrietta, supuso la base subjetiva desde la que encontrar su propia forma de valor, un valor incandescente.

Es sobre esta incandescencia sobre la que quiero decir unas palabras. Cuando Henrietta llegó al Soho, siendo todavía Audrey, no Henrietta, a los dieciocho años, lo peor que podía sucederle ya había sucedido. ¿Qué fue? No lo sé. Y dudo que ella misma pudiera darle un nombre. No se trataba, sin embargo, de una exageración o de una fantasía de adolescente. Había pasado por algún tipo de horno del que había salido refundida. Su experiencia le decía que nada volvería a ser tan malo, y probablemente así fue hasta su muerte.

No tengo ningún derecho a escribir esto. No la conocí. Solo la miraba desde el extremo opuesto en salas llenas de gente. Lo que veía en ella no era desesperación, sino más

bien una impaciencia, combinada con cierto tipo de audacia, por ir más y más allá, más y más rápido. Este tipo de impaciencia suele ser egoísta y obsesivo. Mientras que, en su caso, la audacia que acompañaba a la impaciencia era algo que ella ofrecía a los otros y quería compartir. Y esto era lo que daba lugar a su incandescencia. Se le puede llamar carisma, glamur, atractivo sexual, belleza. Todos estos términos, sin embargo, son demasiado generales para describir lo que yo observaba. Exactamente, lo que generaba su incandescencia era la audacia que ella ofrecía, que ponía a disposición de los otros.

La oferta, sin embargo, no era gratuita; iba ligada, aunque fuera vagamente, de forma tácita, a un contrato que decía: hagamos lo que hagamos juntos, lo haremos de tal manera que volvamos a engañar a la vida y retrasemos un poco más su crueldad; no buscaremos juntos el placer, sino el consuelo. Evidentemente había quienes encontraban este contrato escandaloso, en particular, quienes simplemente iban en busca del placer. Otros carecían de la resistencia para atenerse a ese contrato durante mucho tiempo. Pero Henrietta, creo yo, lo mantuvo.

Cuando Maggi Hambling se encontró cara a cara con Henrietta en febrero de 1998 (ya se habían conocido, pero este fue un encuentro decisivo), el Destino puso tres cartas boca abajo sobre la mesa. La primera mostraba a Maggi dibujando a Henrietta día tras día hasta su muerte. La segunda

anticipaba el momento en el que Henrietta antes de morir le pide a Maggi que la abraze fuerte. Y la tercera predecía que se enamorarían.

Y todo ello sucedió. Y la historia de cómo y por qué sucedió la cuentan los inmortales dibujos que sobrevivieron. No es que se cuente *en* los dibujos, sino que *son* los dibujos los que lo cuentan, pues la historia es inherente a cada línea dibujada, a cada vacilación del carboncillo, a cada corrección, a cada marca provisional, de amor, dejada en el papel.



Maggi Hambling, *Estudio de Henrietta Moraes*, 1998.

Dibujar una cara es una manera de tomar apuntes para una biografía. Los buenos retratos son al mismo tiempo proféticos y retrospectivos. (Esto es más claro cuando son dibujados en lugar de pintados, pues el color, que tiende a insistir en un presente eterno, puede ser una distracción.) El

paso, el discurrir por el tiempo, no es algo que el artista busque conscientemente; emerge de forma natural en el acto de dibujar.

Contemplemos la formación de una boca, cómo des-
punta, cómo sobresale y se hunde, cómo oculta la comisura,
cómo se abre para sacar la lengua o se cierra; y entonces,
cuando intentemos trazar estas cosas, nos encontraremos
siendo conducidos, fase a fase, hasta el nacimiento de esa
boca; y simplemente el hecho de observar la mueca que deja
ver los dientes y la manera en la que se separa de la nariz nos
lleva a la muerte de esa boca. Cada rasgo de una cara está en
un estado de suspensión entre la memoria y la expectación.
No hay nada en el mundo que vibre con la complejidad con
la que lo hace un rostro humano vivo, y sus vibraciones pare-
cen olas atravesando el mar del tiempo, de tal modo que
quien dibuja se convierte en un observador, al borde del
agua, de todos las batientes de la vida de esa cara. Cuanto
más entran las olas en el dibujo, menos quedará de la más-
cara en esa cara. En verdad hay dibujos —como algunos de
Maggi o de Rembrandt— que desenmascaran. ¿No se arre-
pentirá de esta comparación? No, no me arrepentiré.

A veces, cuando estoy dibujando, tengo la sensación de que
mis dedos son más inteligentes o más sutiles que mis ojos y,
ciertamente, más inteligentes que mi cerebro. Cuando uno
dice dedo, dice mano, y cuando dice mano, dice brazo, y

cuando dice brazo, dice hombro. En sus mejores momentos, uno dibuja con todo el cuerpo, incluidos los genitales. No obstante, devolvamos el brazo a los dedos.

A los dedos que tocan el papel con un trozo de carboncillo, con un lápiz o una goma de borrar. Pero ¿es eso lo único que hacen? ¿No están tocando también la cara, la nariz, el cabello, los ojos, a fin de cerrarlos un poco? ¿No están tocando las comisuras de la boca? ¿Cuál es la relación entre tocar y acariciar, entre una tachadura y una caricia?

No sé la respuesta exacta, pero reconozco el misterio. Y está conectado con otro, el misterio escondido tras el hecho de que esta serie de dibujos, que registran los últimos días de una bohemia alcohólica, me hacen pensar, a mi pesar, en los ángeles. Hay en el Museo del Prado una *pietà* de Antonello da Messina: el cuerpo de Cristo desplomado en los brazos de un delicado ángel. Estos dibujos sostienen a Henrietta de la misma manera que el ángel sostiene el cuerpo del Cristo muerto. Dicho esto, pasemos inmediatamente a ver la diferencia entre las dos situaciones. En la mayoría de los dibujos de Maggi, Henrietta no está muerta, y en algunos participa de una forma activa, entregándose o exigiendo promesas, buscando y ofreciendo consuelo. Los dibujos forman parte de una historia de amor. (Se podría pensar en ellos como si fueran cartas de amor, escritas por ambas.) Pero ¿de qué tratan verdaderamente las historias de amor? La respuesta no está en los culebrones, está en lo más hondo de uno mismo.

Cada historia de amor es distinta, pero todas tienen que ver, de una manera o de otra, con el deseo y con la compasión. Lo que se denomina atracción siempre lleva inscrito en su interior una clausula secreta relativa al consuelo: consuelo ofrecido y dado. No estoy pensando en la emoción de la compasión, estrechamente relacionada con la idea de clemencia. Pienso en la compasión como un elemento, o, tal vez, la base, de otras emociones y pasiones. O para decirlo de una forma más sencilla: no hay amor sin compasión, y cuanto más viejos nos hacemos, más claro lo vemos. Maggi y Henrietta lo sabían.

Estos dibujos nos recuerdan que, en el sexo y en la compasión, la manera de tocar es tan primordial como en el dibujo.

Y una última observación: los diez dibujos realizados por Maggi en la morgue o mirando el ataúd de Henrietta son los únicos en los que no hay borraduras. A los muertos los tocamos de otra manera. En los últimos dibujos, realizados de memoria, vuelven las caricias.

Liane Birnberg

1948

Liane, no quiero interpretar tus cuadros para otras personas, porque son independientes y libres, e interpretarlos para otros los limitaría. Con esto no quiero decir que sean poco definidos, que puedan ser cualquier cosa para cualquiera. Son precisos, y dentro de un momento quiero decir algo sobre su precisión. Además, la palabra “interpretar” no es correcta, pues sugiere que están en una lengua desconocida, y no es así. Su lengua nos resulta familiar, aun cuando a veces hablen de lo inefable, como lo hace la música.

Me gusta que no tengan título, porque así cada espectador, cada espectadora, puede ponerle el nombre que quiera: apodos, a fin de reconocerlos. Sus nombres reales quedaron incorporados en el acto de pintarlos.

Son imágenes que exigen ser miradas, pese a su discreción, a su reserva. Exigen ser miradas porque uno inmediatamente reconoce que la luz, la luz pintada en ellas, ilumina algo real, algo que existe. Esa luz confirma el resto. Por eso celebran la materia, por más misteriosas que puedan parecer.

Llevas toda la vida observando cómo la luz toca las cosas, y esa observación es palpable aquí, en los lienzos. Has escuchado los ruidos que hace la luz al cruzar las superficies o al posarse en ellas, muchas superficies distintas. Sabes que la luz a veces se parece a un peine, a veces, a un archivador

metálico, a un martillo, o a un par de labios; todo depende de la fuente de luz y de la superficie que esta toque.

La autenticidad de estos cuadros se demuestra en primer lugar por la manera en la que la luz toca lo que está pintado. Esto es lo que los hace indiscutibles.

¿Y qué está siendo pintado? ¿Qué hay en ellos? Son imágenes del pasado; evocan el pasado, como lo hacen algunos cuadros de Jean-Antoine Watteau, con cuya paleta comparten algo. Sin embargo, tus cuadros no muestran actuaciones, ni a los actores que han abandonado la escena; muestran lo que queda. Y es ahí donde dicen algo nuevo sobre la memoria.

Se suele pensar que el pasado es una categoría temporal: el tiempo lineal consta del pasado, el presente y el futuro. Nadie piensa en el espacio del pasado o en el pasado como una categoría *espacial*. Esto no es lo mismo, claro está, que pensar en espacios que proceden o pertenecen al pasado, como uno puede encontrarlos en una catedral gótica o en un yacimiento arqueológico.

Lo que tú muestras es que el pasado tiene su propio espacio *ahora*, un espacio que no se parece en nada al espacio presente, y nos ofreces ejemplos del espacio del pasado, siendo cada lienzo una variación del mismo. Nos muestras cómo llevar el pasado, como si fuera una prenda de ropa o, más precisamente, cómo el presente lleva el pasado pegado a la piel. Tengo la impresión de que tu punto de partida es siempre el contacto de esas dos superficies: la piel del

presente y el ropaje del pasado.

Se me viene a la cabeza la palabra “lencería”, con sus asociaciones con la ropa blanca, el lavado, el planchado, el doblado, etc., y su asociación etimológica con el lino (“lienzo”, de donde se deriva lencería, procede del latín *lintheum*, “tela hecha de lino”, *linun*). El lino tiene un olor completamente distinto del algodón, la lana o la seda. El lino nunca se pega a la piel y deja respirar. Siempre hay aire entre el lino y el cuerpo que lo toca, hasta cuando el cuerpo está tendido encima.

Gracias a este aire, el pasado que impregna el lino susurra a la piel. (Quizá no es tan sorprendente que los mejores lienzos para pintar siempre tienen lino en la trama.) Tú, la pintora, vas siguiendo estos susurros hasta donde te lleven, y, si te seguimos, también nosotros empezamos a descubrir el espacio, la topografía del pasado: una topografía en la cual la distancia es sustituida por capas, más o menos transparentes, donde no hay horizonte, solo el Origen, y donde las carreteras y los caminos se pliegan repetidamente como la ropa blanca, a fin de convertirse en palimpsestos.

Tus cuadros son relatos sin palabras. Puede que suene extraño. ¿Cómo puede haber una narración sin palabras? Los perros tienen más conocimiento, y, como narrador que soy, sé que las nuevas historias empiezan sin palabras. Su forma, su color, su olor, su temperatura, su vello hirsuto, sus ojos y, sobre todo, todos los dedos con los que tocan están ahí,

definidos y únicos, antes de haber dado con una sola palabra. Las palabras acaban las historias, más que engendrarlas.

En el espacio del pasado (del que, como pintora, eres ama y señora), los colores suelen flotar como los sonidos, y el secreto de ese espacio se parece mucho... ¿al misterio de la acústica? ¿No? No puedo mirar tus cuadros sin escucharlos.

Peter Kennard

1949

La mayoría de los lectores de *The Guardian* conocen la obra de Peter Kennard, pues ha aparecido frecuentemente en estas páginas y les habrá inquietado. En pocas palabras, es una obra que insiste en no ser olvidada. Dos exposiciones y un libro que recogen los fotomontajes de Kennard realizados en los últimos veinte años nos ofrecen la posibilidad de reflexionar sobre por qué su arte no puede ignorarse. Lo he expresado en forma negativa (en lugar de escribir: "por qué es tan digno de admiración su arte", lo que habría sido igualmente cierto) porque lo que nos dice no está de moda, es perturbador y obsesivo. Yo diría que su obra es pura, si esta palabra no se hubiera ensuciado. Como la sal en las heridas.

Kennard tiene dos temas. La evolución de las armas nucleares después de Hiroshima y la pobreza en el mundo de hoy, los dos relacionados a través de los presupuestos de defensa mundiales. A un nivel, Kennard no nos dice nada nuevo. Cualquier alumno de secundaria lo sabe, de la misma manera que cualquier alumno de secundaria tiene que aprender a vivir en un mundo sucio, contaminado. El planeta amenazado. Millones de personas muriendo de desnutrición. ¿Qué puede hacer una persona frente a todo ello con la única ayuda de un montón de fotos, unas tijeras y pegamento? Solo después de hacernos esta pregunta podemos ver un poco

mejor en qué consiste el proyecto de Kennard. Nos resulta más cercano.



Peter Kennard, *Thatcher recorta la asistencia sanitaria*, 1985.

Su primer tema no es verdaderamente el de las armas nucleares, sino el hecho de que los poderes políticos estén dispuestos a *prever su uso*. De la misma manera, su segundo tema no es verdaderamente el de la hambruna mundial, sino

la indiferencia de las medidas políticas y económicas frente a los datos al respecto. El terreno en el que se mueve Kennard es el de la conciencia humana. Por eso, los debates sobre la fuerza disuasoria de las armas nucleares, los programas electorales o las realidades del mercado mundial no afectan a su obra, que es una obra sin palabras. Sus argumentos no tienen nada que ver con las tácticas o las estrategias. Desde el principio nos lanza esta pregunta: ¿cómo vivimos con todo esto? Y la respuesta es: muy mal.

Su imaginación no es la de un moralista declarado. Los moralistas están haciendo constantemente listas de lo bueno y lo malo: de los actos, las costumbres, las personas, los deseos, los sistemas, de los pueblos incluso. Sin embargo, ni el bien ni el mal pueden definirse comúnmente en el marco de una tipología moral, porque son fuerzas cuyas tendencias están presentes en todas partes, en cualquier tipo de acción o decisión. De existir, el mal absoluto solo existiría en las consecuencias de un acto específico (como lanzar una bomba nuclear sobre una ciudad), y no en las generalizaciones morales.

Diciendo esto no estoy relativizando la cuestión del mal, sino enfrentándome a ella en toda su extensión. Y lo mismo se puede decir en relación con el bien. A los moralistas, sin embargo, les gusta colocar estas cuestiones en casilleros (o celdas) a fin de librarse de ellas y poderse ir a cenar. Esperan crear una zona de inocencia con sus listas de definiciones

morales. Pero esa zona no existe, y eso es lo que sabe Peter Kennard.

El terreno de la conciencia humana en el que se mueve Kennard contiene culpabilidades, miedos reprimidos y el anhelo del bien; es el terreno de nuestras pesadillas y nuestros sueños, un terreno derivado del hecho de que elegimos gobiernos que prevén el uso de las armas nucleares y de que colaboramos con una economía que arruina las vidas de más de la mitad de los habitantes del mundo.

Por eso, las imágenes de Kennard suelen ser profundamente originales, al tiempo que nos resultan profundamente conocidas. La isla de Gran Bretaña ardiendo como el papel. Un embudo lleno de billetes por el que gotean, por su extremo estrecho, cabezas nucleares. Un niño víctima de la hambruna, cuya cabeza es el globo terráqueo. El mundo encadenado y candado. Una cara que se evapora y se funde con un hongo nuclear.

No es posible transmitir sus imágenes con palabras. En primer lugar, tenemos su inconfundible textura visual, que sugiere una extraña amalgama de rayos X, imágenes vía satélite y escoria. En segundo lugar, está su configuración visual, la cual, aunque deudora del surrealismo desde el punto de vista de la historia del arte, insiste, en la aletargada vida de nuestro país, en muchas de nuestras pesadillas comunes: unas se remontan a la I Guerra Mundial, cuando se inició el trauma de ser gobernado por unos generales que no sabían

lo que estaban haciendo; otras toman el relevo de la diabólica antorcha del 6 de agosto de 1945 (Hiroshima); y aún otras examinan detenidamente el futuro, suplicando que sea distinto.

El subtítulo del libro *Images for the End of the Century* es *Photomontage Equations*.¹ El libro está dividido en catorce partes, cada una de las cuales constituye una reacción frente a algo. No tiene pies de foto, pero entre las imágenes hay signos de más, de menos y de igual. Y este recurso mudo interpreta con precisión el flujo ineludible de un sueño del que uno se despierta protestando.

Pero hay otra reacción menos explícita, que define tanto la voluntad, la fuerza que impulsa a Peter Kennard, como la necesidad que tenemos de su obra. Esta es la reacción entre lo que sabemos y (muchas veces) reprimimos y aquello sobre lo que mienten quienes detentan el poder. Kennard está entregado a hacer visible lo invisible, y por eso ha elegido el fotomontaje como medio artístico. O a revelar lo que se esconde, ya sea deliberadamente o inconscientemente. Estas revelaciones parecen indecorosas y son nobles.

Entre otras razones, son nobles porque invocan el futuro. La última imagen del libro es un feto en el útero del globo.

Hoy vivimos en una cultura tan obsesionada con las ventajas a corto plazo que ya se ha olvidado del futuro. El parloteo inmediato de los medios de comunicación. La promesa

instantánea del dinero de plástico. Los políticos que nos quieren ciegos para que los votemos.

El futuro, que durante tanto tiempo fue una mina de retórica sangrienta para quienes tenían el poder, depende hoy de quienes insisten en mirar allende su propia vida. Y para hacer esto tenemos que examinar detenidamente, como lo hace Peter Kennard, nuestras pesadillas y nuestras esperanzas reprimidas.

¹ Kennard, Peter, *Images for the End of the Century: Photomontage Equations*, Journeyman Press, Londres, 1990 [N. del Ed.].

Andrés Serrano

1950

Hoy es Viernes Santo, el día marcado por las iglesias cristianas para recordar la agonía y muerte de Cristo en la cruz.

Hace seis días, el obispo de Aviñón, apoyado por varios grupos católicos fundamentalistas y por el Frente Nacional (que obtuvo un 27 % de los votos en las últimas elecciones locales), obligó al museo de la ciudad a cerrar sus puertas porque estaba exhibiendo una obra fotográfica del artista neoyorquino Andrés Serrano titulada *Piss Christ* [Que le den a Cristo, o A tomar por saco Cristo].¹ La obra, realizada hace más de veinte años, muestra un crucifijo dentro de un tarro que contiene sangre y orina.

Al día siguiente, un pequeño grupo forzó la puerta del museo y rompió la obra. El ministro de Cultura francés se expresó en contra de este ataque a la libertad de expresión y de creación. Todos los medios de comunicación calificaron el incidente de vandalismo gratuito.

Y yo me pregunto algunas cosas. Me parece que se trata de algo más doloroso y más complejo, además de ser sintomático de una tendencia actual, más amplia, a emborronar los nombres de las cosas. Sí.

Serrano explica que realizó esta obra y otras parecidas durante la primera epidemia de sida. De pronto, hacerse un

análisis de sangre se convirtió en algo alarmante, y muchas grandes empresas obligaban a sus empleados a hacerse análisis de orina.

Cristo está inmerso en estos dos fluidos. La imagen se concibió también como un ataque a la Iglesia católica romana, cuyas doctrinas, persecuciones e inquisiciones han sido lo opuesto de la compasión que Cristo demostró y predicó. Seguramente que, enfrentado al azote del sida, Cristo se hubiera acercado a sus víctimas y les hubiera ofrecido su ayuda.

El polémico error de Serrano (la estética de la obra es una cuestión completamente aparte) reside en el título. Si la hubiera titulado *Orina, sangre y Cristo* o *Cristo inmerso en orina y sangre*, habría demostrado lo que quería demostrar.

Pero lo tituló *Piss Christ*. Y este impropio es una agresión, una violenta provocación. (El insulto parece pedir una reacción y que se produzca un escándalo.) El provocativo título es también blasfemo, pues insulta a lo sagrado.

El hecho de que el obispo en cuestión haya declarado que la fotografía es una blasfemia no debe disuadirnos en absoluto a la hora de tener en cuenta el término y utilizarlo. No hay razón para concederle a la Iglesia el monopolio de algunas palabras. (Todas las formas de fanatismo comienzan con apoderarse de las palabras.) Una figura como la del abad Régis de Cacqueray, de Aviñón, me recuerda a los eclesiásticos que retrató León Tolstói con esa magnífica cólera suya

en su última obra, *Resurrección*. (La Iglesia ortodoxa excomulgó a Tolstói.)

Millones de personas que viven al margen del ministerio de las diferentes iglesias creen y sienten el ejemplo de Jesús, como guía de sus vidas o como una revelación de lo posible. Su ejemplo ofrece esperanza y ofrece piedad. Es esa fe, y no los símbolos o los mandatos de las iglesias, la que exige que se la considere sagrada y, por consiguiente, que no se la insulte infundadamente. Las dos palabras *Piss Christ* (no la imagen) constituyen un insulto infundado.

¿Por qué vuelvo a contar esta historia trivial, cuya importancia ya ha sido pomposamente exagerada en los medios de comunicación? Porque es un ejemplo de lo más elocuente de cómo un uso inteligente de las palabras puede suplir la ignorancia colosal sobre cómo se entienden las cosas a pie de calle. Al ponerle a su obra este irrespetuoso título, Serrano parece haber olvidado la extensión y la complejidad de la fe a la que yo me refiero. ¿Se olvidó? ¿O ya no lo sabe?

En el diluvio de la comunicación bajo el que vivimos, muchas veces los juegos de palabras y las poses reemplazan a la realidad de un número incalculable de otras vidas. Y esto conduce a la paradoja de que la *ignorancia* acompañe con tanta frecuencia a la información más reciente.

La semana pasada, en un programa de televisión, le preguntaron a un economista neoliberal qué significaba invertir globalmente. Y su respuesta fue: invertir es esperar

beneficiarse.

Es Viernes Santo, cerca de la media noche.

1 El sustantivo inglés *piss* significa “pis”. El verbo *to piss* significa “mear”, pero en la lengua familiar o vulgar y con según qué preposición o en qué contextos, tiene, entre otros muchos significados, los de “tocar las narices / los huevos... (a alguien)”, “mandar (a alguien) a tomar viento, por saco, etc.”. En castellano se pierde el juego entre el *pis* (que forma parte de la obra) y el improprio [N. de la T.].

Juan Muñoz
1953-2001

Viernes

Nazim, estoy llorando la muerte de un amigo y quiero compartir mi pena contigo, como tú compartiste tantas esperanzas y tantas penas con nosotros.

El telegrama llegó de noche,
solo tres sílabas:
Ha muerto.

Estoy llorando a mi amigo Juan Muñoz, un maravilloso artista que hace esculturas e instalaciones y que falleció ayer en una playa, en España, a los cuarenta y ocho años.

Quiero preguntarte algo que me intriga. Después de una muerte natural, a diferencia de las muertes causadas por el maltrato de un tipo u otro, el asesinato o la hambruna, lo primero que tienes es una conmoción, a no ser que la persona llevara ya un tiempo enferma, y luego viene esa monstruosa sensación de pérdida, sobre todo cuando la persona es joven...

Rompe el alba
pero mi habitación
es toda de noche.

Y a la sensación de pérdida le sigue la pena, que declara que

durará para siempre. Y, sin embargo, junto con ella viene, furtivamente, otra cosa, que parece una broma, pero no lo es. (Juan gastaba buenas bromas.) Algo que te hace alucinar y que se asemeja al movimiento del pañuelo del prestidigitador después de un truco de magia, una suerte de ligereza, totalmente opuesta a lo que uno está sintiendo. ¿Reconoces lo que quiero decir? ¿Es esta ligereza una frivolidad o una nueva instrucción?

Cinco minutos después hacerte esta pregunta, recibo un fax de mi hijo, Yves, con unos versos que ha escrito para Juan:

Siempre aparecías
riendo
con un nuevo truco.

Siempre desaparecías
dejándonos tus manos
en la mesa.

Desaparecías
dejando en las nuestras
la baraja.

Reaparecerás
con una risa nueva
que será un truco más.

Sábado

No estoy seguro de haber visto alguna vez a Nazim Hikmet. Juraría que sí, pero no logro encontrar alguna prueba que demuestre dónde o cuándo lo vi. Creo que fue en Londres, en 1954. Hacía cuatro años que Hikmet había salido de la cárcel, y moriría nueve años después. Era uno de los oradores en un mitin político que tuvo lugar en Red Lion Square. Dijo unas palabras y luego leyó algunos poemas. Unos en inglés y otros en turco. Tenía una voz fuerte, sosegada, muy personal y musical. Pero parecía que no le salía de la garganta, al menos en ese momento. Se diría que tenía una radio en el pecho, que encendía y apagaba con sus manos inmensas y levemente temblorosas. Lo describo mal porque su presencia y su sinceridad eran completamente obvias. En uno de sus largos poemas describe a seis personas que están escuchando por la radio, en Turquía, a principios de la década de 1940, una sinfonía de Dmitri Shostakóvich. Tres de las seis personas están en la cárcel, igual que él. Se trata de una retransmisión en directo; la sinfonía está siendo ejecutada en ese mismo momento en Moscú, a varios miles de kilómetros de distancia. Oyéndole leer sus poemas en Red Lion Square, tuve la impresión de que las palabras que decía también venían del otro extremo del mundo. No porque fueran difíciles de entender (que no lo eran), ni porque fueran vagas o has-tiadas (rebosaban entereza), sino porque se decían para vencer de alguna manera a las distancias y para trascender las separaciones interminables. El *aquí* de todos sus poemas

está en otra parte.



Juan Muñoz, *Hacia la esquina*, 1998.

Un carro en Praga

—un carretón tirado por un solo caballo—
pasa por el viejo cementerio judío.

Va cargado de nostalgia de otra ciudad,
yo soy el carretero.

Incluso sentado, antes de ponerse en pie para hablar, se veía que era un hombre excepcionalmente alto y corpulento. Por algo le pusieron de apodo “el árbol de ojos azules”. Y cuando se levantó, dio la impresión de que también era muy ligero,

tan ligero que corría el riesgo de elevarse por los aires.

Puede que no lo viera nunca, pues parece poco probable que, en un mitin organizado en Londres por el movimiento internacional por la paz, amarraran a Hikmet al estrado de los oradores con varias cuerdas tensoras a fin de que permaneciera pegado al suelo. Y, sin embargo, eso es lo que recuerdo exactamente. Después de pronunciadas, las palabras que había escrito se alzaron al cielo —el mitin era al aire libre—, y su cuerpo parecía querer seguirlas conforme se elevaban más y más por encima de la plaza y de las chispas de los antiguos tranvías de Theobald's Road, que habían sido retirados dos o tres años antes.

Eres un pueblo de montaña
en Anatolia,
eres mi ciudad,
la más hermosa, la más desdichada.
Eres un grito que pide ayuda: hablo de ti, mi país;
mías son las pisadas que corren hacia ti.

Lunes por la mañana

Casi todos los poetas contemporáneos que más importancia han tenido en mi larga vida los he leído en traducción, muy pocas veces en su idioma original. Creo que antes del siglo xx no hubiera sido posible decir esto. Las polémicas sobre si se podía o no traducir la poesía se prolongaron durante siglos, pero eran “polémicas de salón”, como si fuera música

de cámara. Durante el siglo xx la mayoría de los salones quedaron reducidos a escombros. Los nuevos medios de comunicación, las políticas globales, los imperialismos, los mercados mundiales, etc. amontonaron a millones de personas, al tiempo que separaban a otros tantos de una forma indiscriminada y sin precedentes. Y como resultado de ello, cambió lo que la gente esperaba de la poesía; la mejor poesía empezó a dirigirse cada vez más a lectores cada vez más distantes.

Nuestros poemas
mojones que
jalonan el camino.

Durante el siglo xx, muchos mojones de poesía desnuda se alinearon, uniendo diferentes continentes, pueblos olvidados y lejanas metrópolis. Todos lo sabéis, todos vosotros: Nazım Hikmet, Bertolt Brecht, César Vallejo, Attila József, Adonis, Juan Gelman...

Lunes por la tarde

Todavía no había cumplido veinte años cuando leí por primera vez unos poemas de Nazım Hikmet. Habían salido publicados en una oscura revista literaria internacional, en Londres, que se imprimía bajo los auspicios del Partido Comunista Británico. Yo la leía regularmente. La línea del partido con respecto a la poesía era una porquería, pero los

poemas o los relatos que publicaban a veces eran inspiradores.

Por entonces, Vsévolod Meyerhold ya había sido ejecutado en Moscú. Si pienso ahora en Meyerhold en particular es porque Hikmet lo admiraba y fue muy influido por él cuando estuvo en Moscú por primera vez a principios de la década de 1920...

Le debo mucho al teatro de Meyerhold. En 1925, regresé a Turquía y organicé la primera compañía de teatro obrero en uno de los barrios industriales de Estambul. En mi trabajo de director y escritor en este teatro, me di cuenta de que fue Meyerhold quien nos abrió nuevas posibilidades de trabajar con y para el público.

Después de 1937, esas nuevas posibilidades le habían costado la vida a Meyerhold, pero los lectores londinenses de la revista todavía no lo sabían.

Lo que más me llamó la atención de los poemas de Hikmet cuando los descubrí fue su espacio: no había leído hasta entonces una poesía que contuviera tanto espacio. Los poemas de Hikmet no describían el espacio; llegaban a través del espacio, atravesaban montañas. Y también trataban de una acción u otra. Hablaban de las dudas, de la soledad, del desconsuelo del luto, de la tristeza, pero esos sentimientos seguían a las acciones, en lugar de sustituirlas. El espacio y las acciones van juntas. Su antítesis es la cárcel, y fue en las

cárceles turcas, cumpliendo condena como preso político, donde Hikmet escribió la mitad de su obra.

Miércoles

Nazim, quiero describirte la mesa en la que estoy escribiendo. Es una mesa de jardín, de metal, pintada de blanco, como una de las que podrías ver hoy en los jardines de cualquier *yali* del Bósforo. Esta está en el porche de una pequeña casa unifamiliar, en un suburbio al sureste de París. La casa se construyó en 1938, una más de las muchas que se construyeron en esta zona por entonces como viviendas de artesanos, comerciantes y obreros especializados. En 1938, tú estabas en la cárcel. Colgado de un clavo sobre tu catre tenías tu reloj. En la celda encima de la tuya tres bandidos encadenados esperaban su sentencia de muerte.

Siempre hay demasiados papeles en esta mesa. Lo primero que hago todas las mañanas mientras me tomo el café es tratar de ordenarlos un poco. A mi derecha, tengo una planta, que sé que te gustaría. Tiene unas hojas muy oscuras. Y el envés es de color ciruela damascena; el sol le ha hecho unas manchas marrones en la superficie. Las hojas están agrupadas en tres, como si fueran polillas —y tienen su mismo tamaño—, alimentándose de la misma flor. Las propias flores de la planta son muy pequeñas, rosas, y tan inocentes como las voces de unos niños de la escuela primaria aprendiendo una canción. Es una especie de trébol gigante.

Esta, en concreto, viene de Polonia, donde la planta se llama *koniczyna* [trifolium]. Me la regaló la madre de un amigo, que la tiene en su jardín, cerca de la frontera de Ucrania. Es una mujer con unos ojos azules impresionantes. Tanto moviéndose por su casa, como en el jardín, no puede dejar de tocar las plantas, de la misma manera que algunas abuelas no pueden dejar de tocarles la cabeza a sus nietos.

Mi amor, rosa mía,
ha empezado mi viaje por la llanura polaca:
soy un niño feliz y asombrado
un niño pequeño
que mira su primer libro de estampas
de gente
de animales
de objetos y plantas.

En la narración, todo depende de qué sigue a qué. Y el orden más verosímil no siempre es obvio. Prueba y error. Con frecuencia, muchas veces. Por eso en la mesa hay también un par de tijeras y un rollo de cinta adhesiva. La cinta no está metida en uno de esos artilugios con una sierrita que hace más fácil cortarla. Tengo que cortarla con las tijeras. Lo que suele costar es encontrar el extremo de la cinta y desenrollar la que necesitas. Lo busco, impaciente, irritado, y, por fin, logro despegarlo con la uña. Consecuentemente, una vez que lo he logrado, lo pego en el borde de la mesa y dejo que la

cinta se desenrolle hasta tocar suelo, y la dejo ahí colgando.

A veces me levanto y voy a la habitación contigua a la galería, donde charlo con alguien, como o leo el periódico. Hace unos días, estaba sentado en esta habitación cuando algo atrajo mi atención, algo que se movía. Una cascada en miniatura de aguas centelleantes, rizadas, caía hacia el suelo de la galería, junto a las patas de mi silla vacía frente a la mesa. Los torrentes, en los Alpes, nacen de un hilito de agua semejante.

Un rollo de cinta adhesiva movida por una ráfaga de aire basta a veces para mover montañas.

Martes por la noche

Hace diez años estaba en Estambul delante de un edificio, cerca de la estación de Haydar Pashá, donde la policía interrogaba a los sospechosos. En el último piso del edificio tenían reclusos, a veces durante semanas, a los presos políticos que iban a ser sometidos a interrogatorios en tercer grado. Hikmet sufrió allí, en 1938, uno de esos interrogatorios.

El edificio no fue planificado como una prisión, sino como una inmensa fortaleza administrativa. Parece indestructible y está construida con ladrillos y silencio. Las prisiones así construidas tienen un aspecto siniestro, pero también frenético, provisional. Por ejemplo, a la cárcel de Bursa, donde Hikmet pasó diez años, la llamaban “el avión de

piedra”, por su extraña planta irregular. La sobria fortaleza que me paré a observar junto a la estación de Estambul mostraba, por el contrario, la confianza y la calma de un monumento al silencio.

Esté quien esté y pase lo que pase dentro de estos muros —anuncia el edificio en un tono comedido— será olvidado, eliminado de los archivos, enterrado en una grieta entre Europa y Asia.

Fue entonces cuando entendí algo de la estrategia única e inevitable de su poesía: ¡tenía que estar continuamente amplificando su reclusión! En todas partes, los presos sueñan con la Gran Evasión, pero la poesía de Hikmet no lo hace. Su poesía, antes de comenzar, localiza la cárcel con un puntito en el mapa del mundo.

El mar más bello
no ha sido surcado todavía.

El niño más bello
no ha crecido todavía.

Nuestros días más bellos
no los hemos visto todavía.

Y las palabras más bellas que quería decirte
no te las he dicho todavía.

Nos han hecho prisioneros
nos han encerrado:
a mí en un calabozo

a ti fuera.

Pero esto no es nada.

Lo peor

es cuando la gente, sabiéndolo o no,

lleva dentro una cárcel...

A la mayoría les han obligado,

gente honrada, trabajadora, buena

que se merece ser querida tanto como yo te quiero a ti

Su poesía, como un compás, trazaba círculos, a veces íntimos, a veces amplios y globales, únicamente con la punta afilada inserta en la celda de la prisión.

Viernes por la mañana

Una vez estaba esperando a Juan Muñoz en un hotel de Madrid, y se estaba retrasando porque, como ya he explicado, cuando trabajaba por la noche, era como un mecánico trabajando debajo de un coche, y se olvidaba del paso del tiempo. Cuando por fin apareció, le tomé el pelo con lo de que venía de estar echado en el suelo, debajo de un coche. Y más tarde me envió por fax una broma que quiero contarte, Nazim. No sé por qué. Pero puede que no sea asunto mío saberlo. Simplemente estoy haciendo de cartero entre los muertos.

Me gustaría presentarme: soy un mecánico español (solo me dedico a los coches, no a las motos) que se pasa la

mayor parte del tiempo echado en el suelo debajo de un motor, buscándolo. Pero, y esto es lo importante, de vez en cuando hago una obra de arte. No es que sea artista. No. Pero me gustaría dejar esta tontería de arrastrarme bajo coches llenos de grasa, y convertirme en el Keith Richard del mundo del arte. Y si esto no es posible, trabajar como un cura, solo media hora, y con vino.

Le escribo porque dos amigos (uno en Oporto y otro en Róterdam) quieren invitarnos al sótano del Museo de Coches de Boyman y a otras bodegas (confiemos en que más alcohólicas) en la ciudad vieja de Oporto.

También mencionaron algo del paisaje, que no llegué a entender. ¡Paisaje! Creo que debe de ser algo así como ir en coche mirando a tu alrededor o mirar a tu alrededor cuando vas en coche...

Perdone, caballero, acaba de entrar otro cliente. ¡Hala!
¡Un Triumph Spitfire!

Oigo la risa de Juan, rebotando en el estudio, donde está solo con sus silenciosas figuras.

Viernes por la noche

A veces me parece que muchos de los grandes poemas del siglo xx, escritos tanto por mujeres como por hombres, pueden ser los más fraternales que se hayan escrito nunca. De ser así, esto no tiene nada que ver con las consignas políticas. Se puede decir de Rainer María Rilke, que era apolítico;

de Jorge Luis Borges, que era un reaccionario; y de Nazim Hikmet, que fue comunista toda su vida. Nuestro siglo fue un siglo de masacres sin precedentes, sin embargo, el futuro que imaginaba (y por el que luchó a veces) aspiraba a la fraternidad. Muy pocos de los siglos anteriores habían aspirado a algo semejante.

Estos hombres, Dino,
que llevan jirones de luz
¿adónde van, Dino,
en esta oscuridad?

Tú, yo también
estamos con ellos, Dino.

Nosotros también
hemos vislumbrado el cielo azul, Dino.

Sábado

Puede que esta vez tampoco te esté viendo, Nazim. Sin embargo, juraría que te veo. Estás sentado al otro lado de la mesa, en el porche. ¿Has reparado alguna vez en que la forma de la cabeza muchas veces sugiere el tipo de pensamiento que se da normalmente en su interior?

Hay cabezas que indican una velocidad implacable para el cálculo. Otras que revelan una determinación en la persecución de las ideas. En estos tiempos, muchas revelan la incomprensión de las pérdidas constantes. Tu cabeza —su tamaño y tus ojos azules medio cerrados— me sugiere la

coexistencia de muchos mundos con cielos distintos, uno en otro, dentro de otro; no intimidante, calma, pero acostumbrada a las multitudes.

Me gustaría preguntarte sobre el período que vivimos hoy. Gran parte de lo que tú creías que estaba sucediendo en la historia, o creías que debería suceder, ha resultado no ser más que una ilusión. El socialismo, tal como lo imaginabas, no se está construyendo en parte alguna. El capitalismo corporativista avanza sin trabas, aunque cada vez más sea más refutado, y las Torres Gemelas del World Trade Center han sido voladas. El mundo superpoblado se empobrece con cada año que pasa. ¿Dónde está hoy ese cielo azul que vislumbraste con Dino?

Sí, esas esperanzas, respondes, se han hecho jirones, pero ¿cambia eso algo, realmente? La justicia sigue siendo una plegaria de una sola palabra, como canta Ziggy Marley ahora, en tu tiempo. Toda la historia trata de esperanzas mantenidas, perdidas, renovadas. Y con las nuevas esperanzas llegan nuevas teorías. Pero para los hacinados, para quienes tienen muy poco o nada, excepto, a veces, valor y amor, la esperanza funciona de otra manera. La esperanza es entonces algo que se muerde, que se pone entre los dientes. No lo olvides. Sé realista. Con la esperanza entre los dientes viene la fuerza para continuar aun cuando el cansancio no se pase nunca, viene la fuerza para, si es necesario, elegir no gritar cuando no es el momento, sobre todo, viene la fuerza

para no aullar. Una persona con la esperanza entre los dientes es un hermano o una hermana que infunde respeto. Quienes carecen de esperanza en el mundo real están condenados a estar solos. Lo mejor que pueden ofrecer no es más que compasión. E igual da que esas esperanzas entre los dientes estén frescas o ajadas cuando se trata de sobrevivir las noches e imaginar un nuevo día. ¿Tienes café?

Lo voy a hacer.

Salgo del porche. Cuando vuelvo de la cocina con dos tazas —y el café es turco— te has ido. En la mesa, al lado de la cinta adhesiva pegada al borde, hay un libro abierto por un poema que escribiste en 1962.

Sí yo fuera un plátano descansaría en su sombra

Sí fuera un libro

leería sin aburrirme en las noches de insomnio

Un lápiz entre mis dedos no querría ser

Sí fuera una puerta

abrirla al bien y cerrarla al mal

Sí fuera una ventana, una ventana abierta de par en par
sin cortinas,

metería a la ciudad en el cuarto

Sí fuera una palabra llamaría a la belleza, la justicia, la verdad

Sí fuera una palabra

hablaría de mi amor suavemente.

Rostia Kunovsky

1954

Tengo un amigo que se llama Rostia Kunovsky. Es checo de nacimiento, vive en París y es pintor. Lo conozco hace más de veinticinco años y desde entonces he venido siguiendo su trabajo. Tanto su visión como su práctica pictórica son originales y continuas. Hay una o dos personas que de cuando en cuando le compran un cuadro, pero nunca ha habido nadie que quisiera promocionar su obra.

Alguna vez, la prensa habla de mí diciendo que soy una de las voces más influyentes hoy en el mundo de las artes visuales. Y, sin embargo, no he sido capaz por el momento de convencer a ningún galerista ni a ningún comisario de exposiciones para que hicieran algo con la obra de Kunovsky. Mi voz no cuenta en los circuitos en los que se mueven los inversores y los promotores artísticos. Amén.

Me propongo escribir ahora sobre una exposición de sus últimas obras. Una exposición imaginaria. Que el lector elija la ciudad. Se inauguró el pasado miércoles. Invité a Tom Waits a la inauguración, y vino y cantó *Talking at the Same Time* [Todos hablan al mismo tiempo]. Ben Jaffe tocó el trombón y había también varias guitarras. Tocaron delante de uno de los grandes lienzos —sin enmarcar— de 2 x 2 m.



Rostia Kunovsky, *Sin título, serie Fenêtres Lettres, figura 1, 2011.*

búscate un trabajo, ahorra, escucha a Jane
todos sabemos que los paraguas son más caros
cuando llueve
y las noticias siempre son malas
¿puede ser de otra manera?

Rostia ha titulado su última serie de obras *Fenêtres Lettres* (Ventanas Letras).

Las letras en cuestión no forman palabras, más bien son acrónimos estarcidos que representan términos cuyo significado original nos pasa inadvertido o ha caído en el olvido.

todos hablan al mismo tiempo
unos lo están pasando mal
mientras a otros no les puede ir mejor
alguien hace dinero cuando la sangre corre en las calles

Las ventanas de estos cuadros últimos son agujeros cuadrados abiertos en los muros de muchos, muchos edificios rectangulares apiñados en un terreno baldío. Nos imaginamos un asentamiento en el que viven o han ocupado ilegalmente miles de personas, pero no las vemos. Los colores vibrantes, sin embargo, nos permiten sentir algo del pulso de sus vidas.



Rostia Kunovsky, *Sin título, serie Fenêtres Lettres, figura 2*, 2011.

todos hablan al mismo tiempo

La densidad del asentamiento es tal que parece un vertedero, pero los colores son semejantes a los de las flores de un ramo hecho con sumo cuidado.

Puede que muchos de los edificios, con sus ventanas

vacías, sean solo cáscaras, pero ¿son ruinas o son solares en construcción? ¿O son unas veces lo uno y otras lo otro?

Las letras de los acrónimos tienen más o menos el mismo tamaño que los edificios. Muchas están invertidas. Algunas son imágenes especulares. Otras se alzan en vertical, de una forma un tanto caótica.

Estas imágenes, pese a ser completamente inopinadas, ríman con algo que ya hemos visto. Juegan con los estereotipos de innumerables imágenes divulgadas en los medios de comunicación; las imágenes que acompañan cualquier reportaje sobre un suceso, invariablemente violento, ocurrido el día anterior en la periferia de una ciudad lejana, en la que no hemos estado nunca.

Vemos las favelas, las chabolas, los barrios de la periferia, los campamentos, donde las vidas se pusieron en peligro y se perdieron, y donde las fachadas ciegas, los bordillos de las aceras, los aparcamientos vacíos constituyen por ahora el único monumento conmemorativo de lo que sucedió.

Los cuadros de Kunovsky evocan esos escenarios, pero mientras que en las imágenes divulgadas por los medios de comunicación domina una sensación desesperada de distancia, las de los cuadros son primeros planos íntimos, vívidos. Y lo que los hace íntimos y cercanos es su ritmo: tienen el ritmo insistente del rap. En el primer día de esta exposición imaginaria se vendieron cuatro cuadros. Son cuadros que le hablan particularmente al período que estamos viviendo.

Hace unos veinte años algo empezó a cambiar en el lenguaje y, por consiguiente, en nuestra manera de ver el mundo. Antes de ese cambio, las palabras utilizadas para describir o nombrar las ideas o las cosas contenían una promesa de continuidad y, por lo tanto, de cierto tipo de supervivencia: había algo parecido al compañerismo entre las palabras y el mundo social y físico. Había mentiras, por supuesto, exageraciones e ilusiones. Pero entre las palabras y aquello que representaban había una afinidad: entre el significado y el significante había una vieja historia de familia, complicada, pero continua.



Rostia Kunovsky, *Sin título*, serie *Fenêtres Lettres*, figura 3,

2011.

Entonces llegó la globalización y la dictadura del capitalismo especulativo financiero. Y las palabras empleadas por quienes guían las operaciones de las llamadas fuerzas del mercado, por sus expertos en comunicación y los medios que han hecho suyos y por los políticos nacionales, a quienes han hipnotizado sus profecías globalizadas, carentes de toda dirección, esas palabras no guardan relación con ninguna experiencia vivida. Imaginémosnos la historia o una historia reconstruidas solo a partir de lo que registran las cámaras de vigilancia —una repetitiva cantinela de la condición humana—, pues así es el lenguaje dominante que nos rodea hoy. Y las letras de Kunovsky son un comentario a este lenguaje sin sentido. Por el contrario, sus ventanas son sociales y amistosas y tan animadas como cualquier conversación oída en la calle al pasar. Observan y se cuentan lo que ven. Para cerrar la inauguración le pedí a Tom que cantara *Tell Me* [Dime]. Down Harm tocó el violín.



Rostia Kunovsky, *Sin título*, serie *Fenêtres Lettres*, figura 4, 2011.

Dime, quiero saberlo
por qué los pájaros construyen tan altos sus nidos
por qué coger al bebé cuando llora
para que no se ahogue en el río
ni salga a la carretera
para que no lo cubra el polvo
ni lo ciegue el sol
para que no se lo lleve el viento.

Hoy la prosa no puede relatar lo que estamos viviendo; las canciones sí.

Echen otro vistazo a la exposición *Fenêtres Lettres* antes de que cierre la galería. Se oye ese grito ahogado y prolongado de sorpresa que a veces se nos escapa al contemplar un cuadro. ¿Cómo puede ser que un martirio o una muerte o una batalla puedan brindar una ocasión para crear belleza? ¿Cómo puede ser que estos cuadros, que en teoría tratan del desamparo, contengan una promesa de flores?

Jaume Plensa

1955

La escultura, la mía al menos, tiende a las huellas fosilizadas más que a las huellas recientes.

Jaume Plensa

No hay duda de que los vivos desplazan a los muertos. Y donde la densidad de la población viva es alta, los muertos ceden. Sin embargo, hay zonas del mundo muy poco pobladas donde los muertos se congregan.

Estas zonas suelen ser áridas o pobres y por eso no pueden dar sustento a los vivos. El desierto o las regiones polares son los ejemplos más extremos. Tal vez sean los beduinos y los esquimales quienes más saben de los muertos.

Muchas regiones pobres son nómadas. En su momento dieron lugar a una forma de vida nómada; en realidad, la fomentaron. Además, como bien saben los pastores y los cazadores, cuando recorres ciertos parajes, son los caminos los que salen a tu encuentro. Uno no cruza esas regiones como las vías del ferrocarril, sino que sigue sus caminos, o es seguido por ellos. Y esta es la segunda forma de ser nómadas de algunas regiones. Siguen y siguen interminablemente. Hay obstáculos, pero no últimas barreras.

Las Highlands occidentales, en Escocia, son una de estas regiones. Todo está en tránsito, porque no hay donde detenerse. Las alquerías de los campesinos se acurrucan como

animales que buscaran cobijo en la tierra para pasar la noche. Hay campamentos, pero no asentamientos permanentes. Todo avanza: los alerces, los helechos, los pinos de Caledonia, el brezo, los arbustos de enebro, los matorrales. Y luego, entrando en la tierra está el agua: los ríos que discurren hacia el mar; el mar que llena los lagos con sus mareas. Y en medio de las dos, de la tierra y el agua, el viento. Sobre todo el viento del noroeste. A veces, en el viento vuelan gansos salvajes, y sus graznidos son como una medida efímera, un modo de contabilizar en otra álgebra, el movimiento de la tierra.

Este movimiento no respeta más las líneas divisorias de lo que lo hicieron antaño los clanes rivales que poblaron la región: lo mezcla y lo confunde todo. Por eso se pueden pescar arenques en un agua rodeada de colinas cubiertas de helechos. Por eso, algunos días, parece que el cielo es más humano, más hospitalario, que la tierra.

El tiempo no empieza a ser contado hasta que no hay asentamientos; aquí, entre la tierra y el cielo, hay algo parecido a una orilla. Y del mismo modo que la orilla del mar huele a algas, así también esta orilla huele a un tiempo no contado.

Cuando se cruzan las Highlands en dirección oeste, hacia el viento, se llega a las Hébridas. Entre las primeras islas hay una muy pequeña, de no más de quince kilómetros de largo, llamada Gigha. Se cree que Gigha podría significar “de los

dioses”.

Los estrechos que la rodean son traicioneros. Hace quinientos años, los isleños construyeron una pequeña ermita en el extremo sur de la isla. Allí estuvo durante tres siglos, y luego se convirtió en una ruina. Pero alrededor de la ermita había un cementerio, y en este cementerio se siguió, y aún se sigue hoy, enterrando a los muertos.

Muchas sepulturas registran las muertes de varias generaciones; el nombre, el año de nacimiento, la fecha de defunción y el lugar de esta si no ha ocurrido en la isla. Solo se cita la causa de la muerte cuando se trata de los ahogados en el mar. (Otras causas se pasan por alto.)

Un nombre y dos fechas, la última completa. Esto es todo lo que queda registrado. Ni una palabra acerca de lo que sucedió entre una y otra, aparte del hecho escueto, implícito, de la supervivencia. Ni siquiera para la vida más breve podemos imaginar una lápida lo bastante grande: la cantera con el frente más extenso que pueda existir sería demasiado pequeña para registrar la vida de una criatura de un año.

¿Por qué poner, entonces, el nombre y las dos fechas? En uno o dos siglos, la sal, la lluvia, los líquenes y el viento terminarán borrando las letras más profundamente grabadas. Podríamos hacernos la misma pregunta ante las lápidas inscritas de cualquier cementerio. Pero en Gigha la respuesta es más evidente. Las inscripciones no son para los vivos.

(Quienes no olvidan a los muertos no necesitan que se los recuerden.) Lo que está inscrito es una forma de identificación, y esta identificación está dirigida a los demás muertos, con quienes ha ido a reunirse la persona que acaba de dejarnos.

Las lápidas inscritas son cartas de recomendación. A los oídos de la lluvia susurran las letras grabadas; y ante los ojos del viento gesticulan. No se trata de hacer poesía; es sencillamente la forma de informar sobre lo que sucede en Gigha.

Desde Gigha, uno ve el estrecho, el mar, el cielo sobre el mar o, volviendo la vista, las montañas cubiertas de helechos que inician su próxima migración hacia el este. Desde allí, la costa escocesa, apenas poblada en esta región, tiene una forma que sugiere el paso hacia fuera de un nacimiento, la forma de un útero que conduce al horizonte occidental. Y hacia este lugar de nacimiento viajan los muertos nómadas. Estaban tan cerca que podríamos hablarles.

Pero no sabíamos su lengua. Así que tuvimos que usar las lápidas grabadas como mensajeras; unas mensajeras que llevaban los nombres de los que nos habían dejado. De este modo, no tendrían que recibir otro y nosotros podíamos quedarnos un poco más tranquilos.

Martin Noël

1956-2010

Todo arte verdadero aborda algo que es elocuente, pero que no acabamos de entender. Elocuente porque toca algo fundamental. ¿Cómo lo sabemos? No lo sabemos. Sencillamente lo reconocemos.

El arte no sirve para *explicar* lo misterioso. Lo que hace el arte es facilitar que nos demos cuenta de ello. El arte descubre lo misterioso. Y cuando se percibe y se descubre, se hace todavía más misterioso.

Sospecho que escribir sobre arte es un acto de vanidad que conduce a frases como las de más arriba. Cuando las palabras se aplican a las artes visuales, tanto unas como otras pierden precisión. Punto muerto.

Intentemos proceder de otro modo. Tengo una corazonada con respecto a dónde se sitúa el misterio que aborda el arte de Martin Noël. Olvidemos cuál sea y consideremos solo su paradero. (¡Esta última palabra me trae a la mente que a Noël le gusta pintar en tarjetas postales y dibujar sobre los mapas! Sus líneas siempre conducen a otro lugar, y en esto se oponen a las líneas geométricas, las cuales reúnen todo lo que existe teóricamente.)

Intentemos localizar el misterio que aborda la obra de Martin Noël y situarla en el continente del conocimiento que le

corresponde. Por ejemplo, ese continente no es el continente de la metafísica, en donde uno situaría a Mark Rothko. Ni tampoco es el continente de la psicología, donde podríamos situar a Balthus, o, de una manera distinta, a Andy Warhol.

Es el continente de lo Físico, en el sentido corporal del término, casi en un sentido anatómico. Casi me atrevería a suponer que admira a Leonardo da Vinci, quien, además de llevar a cabo importantes investigaciones anatómicas, se dejó fascinar por las profecías contenidas en la anatomía.

No obstante, cuando afirmo que el secreto de Martin Noël reside en algún lugar del continente de lo Físico, no lo afirmo por unas razones relacionadas con la historia del arte. Lo afirmo por lo que resulta inmediatamente visible en sus cuadros y sus grabados en madera, ya sean pequeños como tarjetas postales o muy grandes. Lo afirmo por su manera de dibujar.

Todas sus líneas son tensas, pues encuentran resistencia, buscan una manera de salir, luchan con la fricción o se dan cara a cara con la Necesidad, sin la cual no puede existir el mundo físico.

Su manera de dibujar busca lo opuesto a lo virtual o, para decirlo más sencillamente, lo opuesto a lo escurridizo. Cuando uno contempla un dibujo suyo, tiene la sensación de estar mirando un retrato, es decir, la representación de una presencia física única, irrepetible. El hecho de dar nombres (no "títulos") a sus imágenes parece confirmarlo. Sin embargo,

¡no hay nadie!, no hay cuerpo alguno. O, en cualquier caso, no lo hay a una escala reconocible.

¿Por qué tienen la autoridad de una presencia física esos garabatos y cortes y tajos? ¿Qué les confiere autoridad en el continente de lo Físico?

Ni el parecido ni ninguna teoría de la representación nos sirven para explicarlo. Sin duda hay manojos de líneas que recuerdan una flor, un tallo, un árbol, un miembro corporal o un rasgo facial. Pero esas débiles coincidencias no explican su autoridad.



Martin Noël, *Croy*, 1996.

Puede que la palabra ‘articulación’ nos ofrezca una pista. Procede etimológicamente de la misma raíz, ‘ar’, que la palabra ‘arte’. Unir, juntar, encajar. (*Artus* en latín significa ‘miembro’. *Arsis* en griego significa ‘levantar’.) La palabra ‘articulación’ se refiere, en primer lugar, a las uniones anatómicas y, en segundo lugar, a la producción del habla o de cualquier otro sistema lingüístico. Articulación entraña tanto el acto de unir como el de cambiar de dirección.

Miremos de nuevo su dibujo. ¿No procederá su autoridad de la precisión con la que registra la energía (y, claro, la dificultad) de la articulación constante?

La articulación de un árbol representa tanto la historia como el futuro de su crecimiento, de su echar ramas y raíces, de su adaptación y de su búsqueda de la luz y el agua. El hecho de que el material favorito de Martin Noël sea la madera puede ser significativo a este respecto.

La veta visible en la madera serrada es la huella que el crecimiento y la articulación han dejado en el árbol. Sobre este fondo de antiguos sucesos, Noël dibuja uno nuevo que pertenece al mismo orden, a ese echar ramas.

Durante muchos años dormí en un cuarto de montaña cuyas paredes y techo eran de tablones de pino. Muchas noches, antes de quedarme dormido, y con frecuencia por la mañana antes de levantarme, seguía con la vista los recorridos, los arranques y los finales de sus vetas, y me daba la impresión de que todas ellas tenían un eco en el cuerpo

tendido a mi lado y en el mío propio. Se trataba de una corriente de conexiones semejante.

La articulación, cuando se refiere a la producción de una lengua, está hoy más cerca de ciertas formas de articulación anatómica de lo que lo estaba en tiempos de Leonardo; es cierto que las ramas de los árboles recuerdan de algún modo a la articulación de las rodillas, pero todavía lo es más que el sistema nervioso, las neuronas (*neurona* en griego significa 'tendón', 'cuerda'), que se comunican mediante sinapsis, recuerdan a un lenguaje. Y lo mismo ocurre con los códigos de ADN.

En el continente de lo Físico, se articulan continuamente mensajes y sensaciones, a fin de ofrecer un sentido de la dirección que ayude a evitar los obstáculos. La vida no podría desarrollarse sin ese sentido de la dirección (de la supervivencia), el cual entraña cierto tipo de memoria. Las plantas, como todo el mundo sabe, sienten, son sensibles. Se diría que el agua podría tener memoria.

El arte de Martin Noël se sitúa cerca de ese campo donde podría decirse que la naturaleza misma *dibuja*. Dibuja porque lo que está vivo tiene la capacidad de guiar o de ser guiado. Los dibujos de Martin Noël están muy próximos a esa forma de guiar. El resto es un misterio.

Cristina Iglesias

1956

¿Cómo convencerlos de que no se pierdan la primera exposición en el Reino Unido de la incomparable escultora española Cristina Iglesias? ¿Hablando de su fama y de su éxito en otros países? No, eso sería lo opuesto a la modestia con la que ella enfoca su trabajo. No es una artista para los palacios y las grandes sedes empresariales, sino que es una artista de los zocos y los callejones.

No es fácil reproducir sus obras, porque la cámara no puede caminar, vacilar, volver atrás, dudar, meter los dedos. Describirlas con palabras hace que suenen mucho más cerebrales y solemnes de lo que son, y, en cualquier caso, sus obras piden silencio, porque en todas ellas se trata de escuchar, escuchar a un espacio que huye o a una luz que llega. Al igual que antaño para exhibir las estatuas se las subía a pedestales de madera o de piedra, las instalaciones de Cristina Iglesias están dentro de unas carpas invisibles de silencio.

Tal vez debería empezar diciendo de dónde creo yo que proceden sus obras en lugar de explicar lo que hay en ellas. Y proceden de una comprensión de lo inexplicable y de la decepción, la confusión y la pérdida, así como el asombro, que muchas veces la acompañan. No es esto lo que expresan las obras; más bien, lo que pretenden es encontrar una manera

de salir de ahí, sin recurrir a la retórica o al sentimentalismo. Proceden de la necesidad humana de encontrar una solución, una salida, al sinsentido. Una salida compartida, pero secreta.

Vivimos en un momento en el que el sinsentido es particularmente denso. La guerra absurda y perversa que está teniendo lugar lo acentúa, pero hace ya más de una década que empezó a hacerse esta oscuridad. El Nuevo Orden Mundial de las grandes corporaciones y los B-52 no construye carreteras ni líneas de ferrocarril ni aeropuertos, sino muros ciegos. Muros físicos que separan a los ricos de los pobres, muros de desinformación, muros de exclusión, muros de ignorancia virtual. Y todos estos muros juntos sugieren una estulticia global.

Iglesias no es una artista didáctica. Es una cantante silenciosa que transporta a quien la escucha a otro lugar, que está escondido, pero resulta conocido, y que fomenta una búsqueda personal de sentido. Sus canciones son los lugares que crea. A veces son lamentos. Con frecuencia hacen referencia al miedo. Pero en todas hay un signo incorporado secretamente, como una mano solidaria extendida desde detrás de lo que sea que haya. El medio de estos signos es la luz que se filtra.

Se inventa esquinas y callejones, como los que abundan detrás de esos muros ciegos que dejan a los pobres fuera. Desmonta pequeñas cajas de cartón y las transforma en

habitáculos, con puertas y pasillos. Luego fotografía la maqueta y serigrafía la foto en una plancha gigante de cobre, de modo que el lugar pasa a ser de tamaño natural. Habitáculos absurdos, improvisados, bañados en una luz broncea que sugiere el calor humano. Una sugerencia que refuerza el absurdo y, al mismo tiempo, nos recuerda la posibilidad de un pequeño consuelo.

Construye unas jaulas serpenteantes con una tracería semejante a una celosía en las que uno entra como un pájaro enjaulado. O que uno podría llevar a modo de gigantesca mantilla. La tracería incluye letras que casi llegan a formar palabras, pero de hecho no las forman. Una lengua que ya no puede explicar lo que importa. Sin embargo, en los huecos y los espacios, aparece el alfabeto imaginario de un deseo anónimo. El deseo de estar dentro, tal vez, encerrado. Pero no inocentemente encerrado, como en el útero de la madre, sino con la experiencia, con todo lo que uno ha vivido y sufrido incluido. Encerrado en tu propio horizonte, al otro lado del horizonte habitual.

Forma laberintos con paneles de resina en los que la densa vegetación compone un relato sofocante de muerte, descomposición y proliferación. En el mismo relato, sin embargo, encontramos la evolución de las yemas de los dedos humanos, con sus innumerables terminaciones nerviosas, cuya sensibilidad es tal que el dedo puede trazar exactamente el contorno de cada hoja o puede acariciar de tal manera que

mientras dura la caricia la persona acariciada siente que toda la vida es un don.

Se maravilla de cómo los lugares están impregnados por lo que ha sucedido en ellos. Si las paredes hablaran... Pero no hablan. Sus recuerdos son silenciosos. Contra el muro de la sala de exposición construye otro muro formando una leve tangente, como si el segundo estuviera esperando que lo despegaran del primero. Y entre los dos —en la interfaz oculta— el recuerdo comprimido de un jardín, transmitido en la forma de un tapiz.

Diseña alfombras de rafia y, en lugar de ponerlas en el suelo, las cuelga del techo, entretejiéndolas, cual encajes por cuyos agujeros pasa la luz. Cuando las alfombras se agitan en el aire, se deslizan por el suelo unos dibujos moteados de luz y sombra, que, en el silencio, uno desea ver y sentir en su propia piel. Esta invitación silenciosa, proveniente del mobiliario doméstico más ligero que pueda existir, sugiere las dimensiones de un hogar en un mundo hostil.

Salidas, soluciones al sinsentido, variadas e ingeniosas, descubiertas en silencio.

Después de visitar la exposición en la Whitechapel Gallery, me fui a Trafalgar Square y entré en la National Gallery. Me dirigí a la sala 32, donde hay un autorretrato de Salvador Rosa. Poco después del repentino fallecimiento de Juan Muñoz, el marido de Cristina Iglesias, me encontraba un día en la National Gallery y, al pasar por la sala 32, este cuadro

me llamó súbitamente la atención y luego me dejó paralizado: me recordó intensamente a Juan.

No se trataba tanto de un gran parecido físico, como de que la manera de estar, la intransigencia, la manera no solo de enfrentarse a la vida, sino también de desafiarla, eran idénticas. Esta vez fui porque quería volver a comprobarlo. Seguía siendo cierto, pero de lo que me había olvidado completamente era que el cuadro tiene una inscripción en su parte inferior, un pensamiento estoico:

Guarda silencio, a no ser que lo que tengas que decir sea mejor que el silencio.

Jean-Michel Basquiat

1960-1988

Habiéndose convertido, como se ha convertido, en una leyenda, primero local y luego global, antes de llegar a él, uno tiene que saltar sobre un montón de palabrería e ignorar los gritos de los buitres que negocian con su obra. De haber podido estar en la inauguración de la reciente exposición, en la que, de estar vivo (murió en 1988 a los veintisiete años), se hubiera celebrado su cincuenta cumpleaños, habría aparecido varios días más tarde.

Sin embargo, al encontrarse por fin cara a cara con lo que hizo Jean-Michel Basquiat, uno tiene una revelación, como han podido darse cuenta los miles de parisinos que hicieron colas de más de una hora para ver la exposición en el Musée d'Art Moderne. Había gente de todas las edades, pero la mayoría eran jóvenes.

Examinar su obra —o que su obra te cuestione— tiene muy poco que ver con la Alta Cultura o con los salones VIP, y, por el contrario, mucho que ver con el hecho de ver más allá de las mentiras (visuales, verbales y acústicas) que nos tenemos que tragar continuamente. Ver esas mentiras resquebrajadas y desarticuladas es una auténtica revelación.

El legendario *curriculum vitae* de Basquiat evoca algo de su experiencia existencial: un chaval de origen haitiano y puertorriqueño que vivía por las calles de Nueva York, que

empezó escribiendo su firma en las paredes de la ciudad y luego pasó a pintar unos cuadros que llegan a ser expuestos y vendidos en todo el mundo por los buitres (los marchantes) que se hicieron con ellos; un chaval que colaboró con Andy Warhol, pintando de una forma atrevida y pura en los mismos lienzos que él; un chaval que en diez años produjo miles de imágenes y luego murió de una sobredosis de heroína. Esta historia y las muchas fotos que se le hicieron evocan algo de cómo pudo ser su vida, pero revelan muy poco del secreto de su arte.

Por lo general, cuando las mujeres y los hombres quieren refutar las mentiras entre las que viven, o bajo las que viven, ponen al descubierto las verdades ocultas. James Baldwin y Angela Davis son ejemplos de personas afroamericanas que lucharon así contra las mismas mentiras en un período anterior.

Basquiat escogió una estrategia distinta. Sentía que las verdades ocultas no se podían describir en ninguna de las lenguas normalmente utilizadas para la promoción de las mentiras; veía todas las lenguas oficiales como códigos de transmisión de mensajes falsos. Su estrategia como pintor fue romper y desprestigiar esos códigos e introducir, como una forma de sabotaje, algunas verdades vibrantes, invisibles, clandestinas. Su ardid como pintor fue explicar letra por letra el mundo en una lengua que está deliberadamente rota, ontológicamente rota.

Parémonos un momento a pensar en los ciegos. (Baskiat tenía una mirada penetrante, pero la comparación nos puede ayudar.) Observemos a una persona ciega moviéndose sola en público, caminando por una calle, cruzando la calzada, subiendo por una escalera mecánica, montada en el metro, saliendo al andén o subiendo las escaleras. Los ciegos sortean los obstáculos en su camino preguntando a todos sus sentidos, excepto al de la vista, y recibiendo sus respuestas. Reciben la información y los matices que les ofrecen los sonidos, el aire y sus corrientes y temperaturas, el tacto de sus bastones, de sus pies y de sus manos. Cada sentido tiene para ellos su propia lengua, con la que reconoce y define el mundo. Lo que diferencia a los ciegos de quienes ven es que los ciegos aceptan que una parte importante de lo que existe es indescriptible. Conocida, reconfortante, odiosa o adorable, esencial, y, sin embargo, indescriptible porque, para ellos, es invisible.



Jean-Michel Basquiat, *Chico y perro en una boca de riego*, 1982.

Frente al mundo al que tenía que enfrentarse, Basquiat, como pintor, era intensamente consciente, como un ciego, de que una gran parte de lo real es indescriptible. Para él, el ansiado objetivo de la pintura, la tarea sagrada de pintar, consistía en sintonizar con lo invisible, de igual forma que un diagrama anatómico capta o recoge el funcionamiento invisible de un cuerpo vivo. ¿Y por qué quería sintonizar con lo invisible? Porque sobre lo invisible no se puede mentir.

Uno de sus autorretratos, *Autorretrato* (1983), parece un diagrama de montaje para unir una camisa, un par de brazos, dos rótulas, un cráneo y unas botas. El espacio para él está claramente ahí; pero dentro de ese espacio, él es invisible, y, por consiguiente, no puede atraparle ninguna mentira o cliché oficial.

Su cuadro *Chico y perro en una boca de riego* (1982) consiste en una pantalla de salpicaduras que muestra en detalle la excitación, la diversión y el furor de un chico y un perro empapándose con el chorro de agua fría de una boca de riego en un bochornoso día de verano en Brooklyn. Pero es imposible identificar al perro o al chico. Tienen unos rasgos precisos y marcados, pero ninguno de esos rasgos se ajusta a los de un carné de identidad. Y todos los rasgos que requieren los carnés de identidad están borrados o cubiertos con pintura. Todo lo cual no quiere decir que el chico o el perro sean huidizos; simplemente significa que son libres.

¿Cómo llevó Basquiat a la práctica su estrategia? ¿Cómo operó visualmente, gráficamente? Basquiat se inventó su propio alfabeto, que no consta de veintiocho signos, sino de cientos de signos. Incluye el alfabeto romano, los numerales, formas geométricas, emblemas, grafitis, logos, símbolos cartográficos, pictogramas, diagramas, contornos, dibujos. Y con todo ello explica el mundo detalladamente, letra por letra. Muchas veces, los signos se confirman uno al otro. De tal modo que las cuatro letras del alfabeto romano N O S E (“nariz”) se encuentran al lado de una protuberancia con dos agujeros. De tal modo de las letras P A W se encuentran en el dorso de una mano izquierda en un cuadro titulado *Africanos de Hollywood* (1983).

Con este alfabeto vívido, divertido, furioso y diverso explica detalladamente lo que ha visto suceder a su alrededor o

dentro de él; o explica lo que sabe de forma innata que sucedió, pero nunca se ha reconocido completamente. Por ejemplo, en un cuadro de gran formato, de 3×2 m, titulado *Subasta de esclavos* pega, como si fuera un *collage*, catorce hojas de papel. En estas hojas están dibujadas toscamente otras tantas variaciones de un cómico rostro masculino. Estos *collages* son los esclavos. Delante de ellos está el subastador, una silueta en azul oscuro. Tiene las manos levantadas, y es anónimo. Funciona como una grúa o una torre de perforación. A la izquierda, contra el mismo azul oscuro, se ve un cráneo, y sobre él, dibujado en los mismos colores, el símbolo de un halo. Podría ser una referencia a Cristo.

Con su extenso alfabeto, le da a todo un nombre que no pertenece a ninguna lengua oficial y, por consiguiente, no puede entrar en ningún registro oficial. Los sucesos que lo inspiran responden a los nombres que les da, y los nombres actúan en connivencia con los sucesos. Se da un reconocimiento mutuo. Los cuadros son muy expresivos y, al mismo tiempo, absolutamente impronunciables. Se pueden leer en silencio, se pueden recordar sin palabras o se les puede dar una respuesta con otro cuadro o con otra acción directa, pero no se pueden pronunciar en ningún discurso oficial. Y su ilegalidad está íntimamente relacionada con el hecho de que las vívidas imágenes celebran lo invisible. Así no pueden caer en las redes de ninguna mentira; son libres. Y

en verdad son una demostración ejemplar de la libertad. Una invitación a la libertad.

Todas las figuras, animales u objetos pintados por Jean-Michel Basquiat han tomado prestada de la muerte una camiseta, a fin de hacerse invisibles y libres, imposibles de detener. De ahí la sensación de euforia.

Las siete letras M A N D I E S ("EL HOMBRE ES MORTAL") se repiten en varios de los últimos lienzos, al lado de una garra de cuervo: una prueba, también, de la inmensa soledad de Basquiat.

Marisa Camino

1962

Estoy sentado en un coche parado pensando en la extraña exposición de Marisa Camino, que tuvo lugar a principios de este mes en el bosque de Söhrewald, cerca de la ciudad alemana de Kassel. Aunque la artista lleva trabajando quince años en España, sobre todo en Galicia, apenas expone. De hecho, rara vez pone lo que dibuja o pinta dentro de un marco, de un tipo u otro.

Esta reticencia, creo yo, no tiene nada que ver con la modestia; más bien se deriva de una extraña seguridad en sí misma y es una parte esencial de su estrategia artística. No podría hacer las imágenes que hace sin esa reticencia. Mientras pienso esto, un pétalo se desprende de una candelilla de castaño, y viene a caer, empujado por una leve brisa, en el parabrisas del coche, donde se queda pegado. Lo miro.

Los dibujos y las pinturas de Camino están más cerca de este pétalo que de la mayoría de las obras expuestas actualmente en la Biennale de Venecia. Sus obras dan la impresión de venir de otro lado, en lugar de haber sido fabricadas para ser expuestas. No permiten ni por asomo las vanidades que actualmente acompañan a la noción de creación artística, ya sea una noción moderna o posmoderna. Sus obras no reclaman nada para sí mismas, y lo reivindican todo para lo que se ha rozado con ellas, para lo que se puede vislumbrar a través

de ellas.

Al mismo tiempo, no son ni ingenuas ni simplistas. Cada dibujo (su tamaño varía de dos metros a veinte centímetros) ha sido pacientemente trabajado, corregido, borrado, retrabajado; Camino ha vacilado en todo ellos. La artista cita al maestro chino Shitao (1641-1717):

Para mí, las montañas son el mar, y el mar, las montañas;
y las montañas y el mar saben que lo sé.

No se puede hablar a los jurados internacionales y a las montañas. Uno tiene que escoger. Y, evidentemente, Camino ha escogido.

¿Qué se ha rozado con estas obras? ¿Qué representan? La mayoría no tiene título. En un pequeño dibujo están escritas estas palabras: “Soy pez, pájaro, hombre, entre el sol y la luna”. No representan nada.

Son irregulares en todos los sentidos de la palabra. Lo que hacen es demostrar gráficamente cómo, en la naturaleza, las cosas aguantan frente a las fuerzas que las amenazan, y así, sobreviven. Y al demostrarlo, se topan con lo que pueden tener en común la supervivencia de una montaña y la de una semilla o de una lengua en una boca. Mirando estos dibujos, uno empieza a recordar que la supervivencia no se debe a un gran plan, sino a la cautela. A un tipo de astucia. La astucia suele sugerir rapidez, como en el caso de los tahúres o de los zorros. Estas obras tratan de un tipo de astucia tan lenta (o

tan instantánea) como la doble hélice del ADN. La astucia implícita, por ejemplo, en la supervivencia del cangrejo ermitaño.

Cada dibujo consta del encuentro de diferentes vestigios y de la comparación de las adaptabilidades que han permitido que sobrevivieran. Una montaña le habla a una pluma sobre la resistencia y la experiencia de los vientos. Y a la inversa. Un cangrejo interroga a un árbol sobre las ramas y la experiencia de la articulación. Una piedra le hace frente a un cráneo y ambos hablan sobre las grietas. Un animal es arrumbado por un cambio del clima y se adapta a los cerros que ese mismo cambio del clima no deja de erosionar.

Las “conversaciones” representadas en estos dibujos carecen, a Dios gracias, de todo simbolismo o de perspectiva surrealista alguna: consisten simplemente en el entretejido, la superposición y la yuxtaposición de las huellas descubiertas por el tacto de la artista y por su apertura a las semejanzas —incesantes, pero ocultas— que se pueden encontrar en las apariencias naturales. No parten de una idea, sino de lo tangible. Muchas veces emplea papel fabricado por ella misma, a base de paja. En este papel ya hay huellas, vestigios. La forma en la que rompe un trozo de este papel y lo pega a otro distinto deviene otro tipo de huella. A estas, les restriega grafito o les añade marcas de aceite o pigmento, carbón, negros, líneas de tinta de pluma estilográfica, y, de vez en cuando, plumas o fibras vegetales.

Lo misterioso, lo que no acabo de entender del todo, es el hecho de que estos dibujos nunca parecen arbitrarios. Por el contrario, insisten en una precisión que parece tan creíble como la que se encuentra en un grabado botánico o anatómico. Pero precisión, ¿frente a qué?

Se podría decir que, mediante cierto proceso de simbiosis, la artista presta sus dedos —con toda la exactitud que poseen los dedos humanos— a las huellas fosilizadas que descubre, y que los dedos reaniman la vida que la fosilización había fijado y convertido en estática; ahí es donde entra la precisión. Su tacto, que ya no es suyo, marca los límites de la vida que ella representa en los dibujos. Ella deja de ser la autora de estos y se convierte en la huella de un aliento que existió en algún momento.

A muchos otros artistas, y a Joseph Beuys, en particular, muy profundamente, les ha fascinado la elocuencia de las huellas. Lo que hace tan extraordinaria la obra de Marisa Camino es su completa fidelidad a lo que está allende las huellas, al otro lado, y su estricto rechazo de todo tipo de publicidad o difusión a este lado. En otras palabras, lo extraordinario es su pureza. Así, el conjunto de su obra confirma con la mayor autoridad lo que proponía Jorge Luis Borges en este verso:

Solo una cosa no hay. Es el olvido.

Christoph Hänsli

1963

En primer lugar, el proyecto, el suceso. En segundo lugar, el creador. En tercer lugar, la sorpresa.

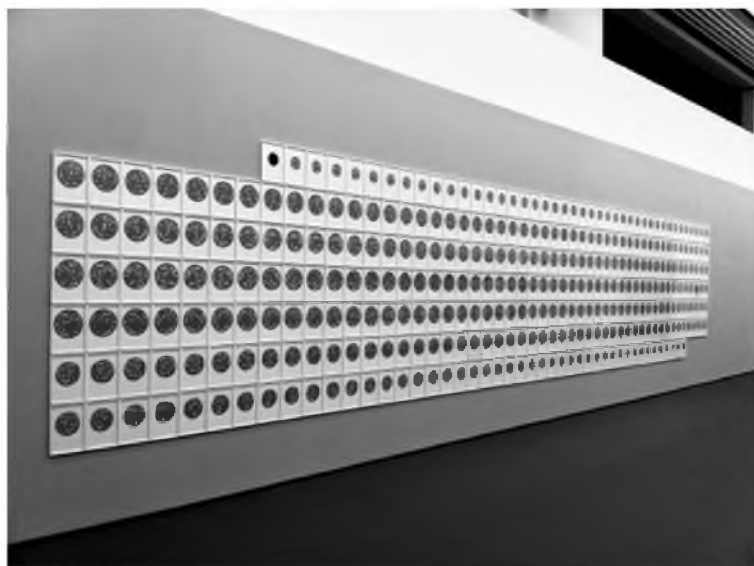
El proyecto. Tomemos una mortadela no muy grande, como de dieciséis centímetros de diámetro y veintidós de largo. La mortadela se inventó en Boloña a principios del siglo xvii. Su nombre se deriva del hecho de que originalmente se picaba en un mortero y se sazonaba con bayas de mirto. La carne debe ser únicamente de cerdo, y además siempre lleva semillas de cilantro y vino blanco.

Cortémosla en 166 rodajas, cada una de ellas de un milímetro y medio de grosor. Numerémoslas y estudiémoslas por ambos lados. Los dos lados nunca son iguales, pues en ese milímetro y medio las partes de magro y tocino y las partículas de las semillas han evolucionado, de tal manera que sus formas han cambiado ligeramente. Tomemos una foto en color de cada lado de cada rodaja: 332 fotos. El proyecto consiste en pintarlas en tamaño natural sobre cartulina rígida (utilizando las fotos como *aide-mémoire*). Uno podría suponer que los lados de las rodajas son imágenes especulares de las rodajas cortadas inmediatamente antes e inmediatamente después. Pero no es ese el caso. El corte del cuchillo los ha diferenciado ligeramente. Y el pintor tiene que decidir tener en cuenta incluso esto. La pintura empieza con

varias capas de acrílico, se continúa con otras varias de óleo y se termina con barniz. Cada pintura requiere casi una docena de sesiones de trabajo.

Siempre debe parecer que la superficie de la rodaja está exactamente en la superficie de la cartulina, nunca encima o detrás de esta. Por consiguiente, la superficie de cada cartulina blanquecina debe pintarse por separado y disponerse para recibir a la rodaja de mortadela en perfecta igualdad. Se tardan dieciocho meses en llevar a cabo el proyecto. Una vez terminado, las pinturas se archivan —por orden de corte— en archivadores de madera. El proyecto es cómico, burocrático, fantástico.

Segundo. Christoph Hänsli, el creador. A lo largo de su carrera profesional, Hänsli ha utilizado diversas técnicas y procedimientos para tratar los diferentes temas. Y su elección del procedimiento nunca es arbitraria. Siempre tiene que ver con la paciencia y el sigilo, con coger al tema por sorpresa. Su obra merece un estudio general, y estoy seguro de que lo habrá; en estas páginas, yo me he centrado en el Hänsli que creó *Mortadela*.



Christoph Hänsli, *Mortadela*, 2007-2008.

Cuando intento imaginarlo trabajando, veo un famoso cuadro de José de Ribera titulado *Alegoría de la vista* (Museo Franz Mayer, Ciudad de México). La pintura representa a un hombre de ojos profundos e inteligentes y unas manos toscas, en las que sostiene un telescopio. Está de pie delante una ventana por la que se ve la naturaleza, la tierra, el mar, el cielo y la escala del universo. Delante de él, en una especie de estante, hay un espejo, un par de anteojos para leer, el estuche para guardarlos a fin de que no se rayen las lentes, y una pluma para tomar notas.

Toda la imagen nos recuerda, por su calma y su

intensidad, que el sentido de la vista en el hombre es inseparable del deseo (o la necesidad) de examinar de cerca, de comparar y de encontrar lo que es visible, pero está oculto.

El pintor de la *Mortadela* podría pintar, si lo quisiera, copias magistrales (un Fragonard, un Delacroix o un Corot se encontrarían entre sus especialidades). Tiene la extrema paciencia y la destreza necesarias. Tiene un sentido visual de la concordancia tonal, que le hace pensar a uno en un cantante con un sentido acusado del tono perfecto. Hasta la pincelada más diminuta concuerda con las otras. Hänsli tiene un conocimiento extraordinario de los materiales pictóricos: superficies, medios, pigmentos, disolventes, barnices, vidriados... Y, sobre todo, tiene un instinto especial para la coherencia, un sistema nervioso que lo alerta de lo que corre peligro de estar fuera de lugar, y este instinto se hace tanto más preciso cuanto más trabaja.

No obstante, elige no ser un falsificador, porque lo óptico, lo manual y el mercado, en sí mismo, no son lo que le interesa. Lo que le interesa es el misterio. El misterio de la visibilidad misma. ¿Precedió el misterio al primer ojo? Y el enigma de las imágenes pintadas. Ninguna imagen pintada pretende ser una falsificación. La piel tal y como la pinta Diego Velázquez desafía las categorías de cualquier dermatólogo, y solo guarda relación con cómo han sido también pintadas la tierra, el cielo, el paño o el peltre.

Las rodajas de mortadela pintadas no son en modo

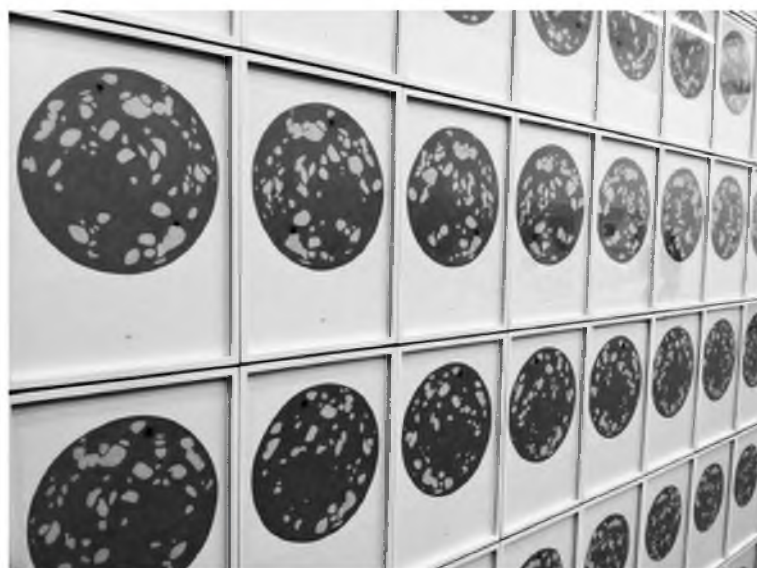
alguno facsímiles de las rodajas cortadas originales. Podría haber pintado facsímiles, que habrían engañado a la vista de cualquiera hasta que los tocara, pero esto no era lo que le interesaba a Hänsli. Sería una especie de falsificación. Lo que le obsesionaba (durante quince meses, trabajando día tras día) es lo que le pasa a la mortadela (todas las rodajas pintadas seguían siendo, sin embargo, fieles al modelo de carne concreto) cuando es pintada en cartulinas pintadas de blanco. Se transforma, imprevisiblemente, se transforma.

Tercero. La sorpresa. Esto es lo que uno siente y ve cuando contempla las pinturas acabadas. La sorpresa de la transformación. Para abordar el tipo de sorpresa que tiene lugar, citaré un fragmento de ese libro mágico de Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*. Calvino escribe aquí sobre la ciudad de Andria.

Tan perfecta es la correspondencia entre nuestra ciudad y el cielo —respondieron—, que cada cambio de Andria comporta alguna novedad entre las estrellas. Los astrónomos escrutan con los telescopios después de cada mudanza que ocurre en Andria, y señalan la explosión de una nova, el paso del anaranjado al amarillo de un remoto punto del firmamento, la expansión de una nébula, la curva de una vuelta de la espiral de la vía láctea. Cada cambio implica una cadena de otros cambios, en Andria como en las estrellas: la ciudad y el cielo no permanecen

jamás iguales.¹

Ahora estamos contemplando algo parecido a los cuerpos celestiales. Así es cómo la mortadela ha sido paciente y sistemáticamente transformada al ser pintada. El creador ha utilizado su telescopio. Lo que fue carne de cerdo se ha transformado en un firmamento.



Christoph Hänsli, *Mortadela*, 2007-2008.

La transformación ha tenido lugar gracias al acto de pintar día tras día hasta que cada borde, donde dos sustancias diferentes se encuentran y se tocan, da la sensación de ser inevitable y predestinado. Y consecuentemente, la superficie

pintada es diferente a cualquier otra en la naturaleza, pues contiene memoria. Como señala Hugo von Hofmannsthal: “La profundidad ha de estar oculta. ¿Dónde? En la superficie”. Esta es la diferencia entre el rosa de la carne de cerdo y el rosa pintado, entre el blanco del tocino y el blanco pintado. En los pintados hay profundidad y memoria.

Además, las pinturas se nos presentan ahora como una secuencia. Como un resultado, las 166 rodajas y los 332 lados permiten a nuestra mirada entrar en una mortadela que es normalmente opaca. Y nuestra atención se centra en lo que cambia de una rodaja a otra. Estamos examinando procesos de crecimiento y disminución que, de no ser así, serían invisibles.

Contemplamos lo que crece y lo que mengua y lo que está en movimiento continuo. Nos sorprende la infinitud de variaciones posibles y, al mismo tiempo, la certeza y la precisión de cada variación.

Así, nuestra imaginación, nuestras preguntas, se enredan en el misterio metafísico del suceso. Y entonces, de pronto —¡boom!—, volvemos a nuestra pequeña mortadela.

Aquí, y sin más comentario, me gustaría citar cinco proposiciones de Spinoza.

A la naturaleza de una sustancia pertenece el existir.

Toda sustancia es necesariamente infinita.

Cuanto más realidad o ser tiene una cosa, tantos más

atributos le competen.

Cada atributo de una misma sustancia debe concebirse por sí.

Dios, o sea, una sustancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita, existe necesariamente.²

Estamos ahora muy cerca de la sorpresa que nos ofrece la obra. Y detrás de la sorpresa está lo cómico, está la broma, el chiste, porque el pintor, que se ha tomado tanto trabajo, también se ha transformado a sí mismo... ¡Se ha hecho anónimo! Atrapados entre la mortadela y los cuerpos celestes, nos olvidamos de él. Y él, que ahora se ha puesto los anteojos, se da cuenta y lo lee como un agradecimiento.

1 Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Einaudi, Turín, 1972 (versión castellana: *Las ciudades invisibles*, Minotauro, Barcelona, 1983) [N. del Ed.].

2 Spinoza, Baruch, *Ética*, Alianza, Madrid, 1987, págs. 51, 55 y 56 [N. del Ed.].

Michael Broughton

1977

La originalidad de la obra de Michael Broughton aquí expuesta, correspondiente a los tres o cuatro últimos años, me impresiona profundamente. La verdadera originalidad en el arte nunca es un objetivo, sino una recompensa. Estos cuadros tan trabajados, mayormente sobre madera, más que sobre lienzo, logran algo que yo no había visto hasta ahora. Quiero describir ese “algo”. Es inevitable que fracase en el intento, porque los logros pictóricos no se pueden describir con palabras.

Empecemos con un pintor holandés del siglo xvii, Pieter Saendredam, un pintor de los llamados arquitectónicos. Su especialidad eran los interiores de las iglesias. Estos interiores están bañados de luz de una manera sorprendente y poco común. La luz no entra desde fuera, sino que reside dentro. Es su habitante. Algo comparable, pero distinto, sucede en las pinturas de Broughton.

Broughton no pinta iglesias, sino su propio estudio en Falmouth y una destartalada sala de billar. En la historia del arte holandés, Saendredam perteneció a la generación anterior a Johannes Vermeer; en la historia del arte británico reciente, Broughton sale de Leon Kossoff y Frank Auerbach. Así que el paralelismo no es ni estilístico ni iconográfico. Una mesa de billar no tiene nada que ver con un altar. Lo que

comparten es la fascinación por la manera en la que la luz puede acostarse, instalarse en los interiores.

En el estudio y sala de billar, entre sus cuatro paredes y sobre los tableros del suelo, hay objetos y muebles; sillas, una mesa de trabajo, una mesa de billar (muchas veces cubierta con una funda blanca), otra mesa de trabajo, un caballete, un montón de cuadros, puertas, el marco de una ventana, chismes de todo tipo, ropa y el detritus cotidiano habitual. Y en los cuadros, la luz valora estas cosas y las cuida (como la funda blanca sobre la mesa de billar); reconoce su identidad. Y no lo hace esbozándolas o representándolas, sino conociendo íntimamente el espacio que las rodea y descubriendo sus biografías. Sí, los objetos domésticos, cotidianos, tienen una biografía.

Si pensamos en la forma de trabajo de Broughton, en cómo se han hecho estos cuadros, en cómo han llegado a existir, puede que lo veamos más claro.

Estos cuadros no son el resultado de mirar al interior, sino de seguir el nuevo dibujo de todo el interior realizado al inicio de cada sesión de trabajo diaria.

Por ejemplo, para el gran cuadro del estudio fueron necesarios sesenta dibujos de este tipo y sesenta sesiones de pintura. Y durante cada sesión, Broughton trabajó y retrabajó el espacio de la escena completa en proceso de ejecución.

Esto significa que las cosas que pinta ya han sido, como si dijéramos, desmontadas en el acto de dibujarlas. Su

apariciencia habitual ha sido cuestionada, interrogada, de tal modo que ya ha empezado a revelarse lo que cada objeto tiene de único, de sorprendente.

La silla pintada nos recuerda cómo era cuando el carpintero estaba encajando sus piezas. La lámpara de metal sobre la mesa de billar tiene en cuenta los cálculos del electricista cuando estaba instalando los cables en el techo. La extensión de la funda blanca sobre la mesa de billar evoca la inexorabilidad de la trayectoria de la bola por el tapete verde una vez que se la ha embocado.

La luz pintada en estas obras no es la luz de la Razón, ni tampoco la luz de la astrofísica; es la luz de la intimidad. Y la intimidad tiene su propia escala temporal, que se ralentiza para hacer algunos momentos más grandes, y se acelera para hacer otros movimientos irrelevantes. Por eso, este tipo de luz puede jugar con la noción de lo eterno. Eterno con una “e” minúscula. En estas pinturas no hay nada trivial, pero tampoco hay rastro alguno de retórica.

No capturan una luz exterior, aguardan a la luz. Y lentamente, nebulosamente, el acto de aguardar se transforma en luz, una luz interior.

Y en este punto el significado exacto de la palabra “interior” nos da la clave. Estamos mirando unos cuadros de interiores cuyo espacio íntimo está habitado por una luz interior.

En la muestra hay un pequeño autorretrato. Sus

elementos pictóricos —sus colores, tonalidades y pinceladas— son exactamente los mismos que los de los cuadros grandes del estudio. Los materiales empleados son exactamente los mismos. La cabeza de un hombre meditativo y el lugar donde ese mismo hombre pone en práctica su oficio de pintor. Ambos, discretamente, nos invitan a entrar...

Randa Mdah

1983

Unos días después de nuestro regreso de lo que, hasta hace poco, se pensaba que era el futuro Estado de Palestina y que hoy se ha convertido en la cárcel más grande del mundo (Gaza) o en la sala de espera más grande del mundo (Cisjordania), tuve un sueño.

Estaba solo, de pie, desnudo de cintura para arriba, en un desierto de arena caliza. De pronto, la mano de otra persona cogió un puñado de tierra blanquecina y me la tiró al pecho. Era un acto atento, más que agresivo. La tierra o la gravilla cambió antes de tocarme y se transformó en trozos de tela, probablemente de algodón, que se me pegaron al torso. Luego estos trapos hechos jirones volvieron a cambiar y se convirtieron en palabras, en frases. No eran más, sino que habían sido escritas por el lugar.

Al recordar este sueño, se me vino a la mente una extraña expresión: “país cepillado”. Repetidamente. “País cepillado” describe un lugar o unos lugares en los que todo, tanto material como inmaterial, ha sido ignorado, sustraído, barrido, derribado, dejado secar, todo excepto la tierra que uno toca.

En los suburbios al oeste de Ramala, hay un cerrito llamado Al Rabweh; se alza al final de la calle Tokio. Casi en lo alto está enterrado el poeta Mahmoud Darwish. No es un cementerio.

La calle se llama Tokio porque conduce al centro cultural de la ciudad, que se encuentra al pie del cerro y fue construido gracias a la financiación japonesa.

Fue en este centro donde Darwish leyó algunos de sus poemas por última vez, aunque nadie suponía entonces que sería la última. ¿Qué significa la palabra “último” en momentos de desolación?

Fuimos a visitar su tumba. Tiene una lápida. Pero la tierra excavada todavía no está cubierta y la gente ha ido dejando pequeñas gavillas de trigo verde, como sugiere él en un poema. También hay anémonas rojas, trocitos de papel, fotos.

Quería que lo enterraran en Galilea, donde nació y donde todavía vive su madre, pero el gobierno israelí no lo permitió.

En el funeral se reunieron aquí, en el cerro de Al Rabweh, miles de personas. Su madre, una anciana de noventa y seis años, les dijo: “Es el hijo de todos vosotros”.

¿En qué escenario hablamos cuando hablamos de seres queridos que acaban de morir o han sido asesinados? Nos parece que nuestras palabras resuenan en un momento presente más presente que los momentos que vivimos normalmente. Es un momento comparable al de hacer el amor, al de enfrentarse a un peligro inminente, al de tomar una decisión irrevocable, al de bailar el tango. No es en el escenario de lo eterno donde resuenan nuestras palabras de dolor por esa muerte, pero sí podrían estar en un pequeño palco o galería

de ese escenario.

En el cerro, hoy desierto, intenté recordar la voz de Darwish. Tenía la voz serena de un apicultor.

Una caja de piedra
donde los vivos y los muertos trasladan la arcilla seca
como abejas cautivas en un panal, en la colmena
y cada vez que el asedio se estrecha
florecen las huelgas de hambre
y le piden al mar que les indique la salida de emergencia.

Recordando su voz, sentí la necesidad de sentarme en la hierba que crece en esa tierra que uno toca. Y me senté.

Al Rabweh significa en árabe “cerro cubierto de hierba”. Sus palabras han vuelto al lugar del que salieron. Y no hay nada más. Una nada compartida por cuatro millones de personas.

El siguiente cerro, como a unos quinientos metros de este, es un vertedero. Los cuervos lo sobrevuelan en círculos. Se ven algunos muchachos rebuscando entre la basura.

Cuando me senté en la hierba al borde de la tumba recién excavada, sucedió algo inesperado. Para definirlo, tengo que describir otro suceso.

Me pasó hace unos días. Me dirigía con mi hijo Yves a la localidad de Cluses, en los Alpes franceses. Yves iba al volante. Había nevado. Las laderas, los campos, los árboles, todo estaba cubierto de nieve, y la blancura de las primeras

nieves suele desorientar a los pájaros, perturba su sentido de la distancia y de la dirección. De pronto, un pájaro vino a estrellarse en el parabrisas. Yves, lo observó por el retrovisor y lo vio caer a un lado de la carretera. Frenó y dio marcha atrás. Era un pájaro pequeño, un petirrojo, aturdido, pero todavía vivo, que abría y cerraba los ojos sin parar. Lo cogí de la nieve, sentí su calor en la mano; estaba muy caliente (la temperatura corporal de los pájaros es más alta que la nuestra), y seguimos camino.

De vez en cuando, lo examinaba. Al cabo de media hora estaba muerto. Lo levante para dejarlo en el asiento trasero. Lo que me sorprendió fue su peso. Pesaba menos que cuando lo había recogido de la nieve. Me lo pasé a la otra mano para comprobarlo. Se diría que la energía que tenía de vivo, su lucha por sobrevivir, se añadía a su peso. Muerto era casi ingrátido.

Cuando me senté en la hierba en el cerro de Al Rabweh, sucedió algo comparable. La muerte de Mahmoud había perdido peso. Lo que quedaba eran sus palabras.

Han pasado varios meses, meses de silencio y aprensión. Ahora los desastres están desembocando en un delta que no tiene nombre y solo se lo darán los geógrafos, que vendrán más tarde, mucho más tarde. Hoy no hay nada que hacer, sino intentar avanzar en las aguas amargas de este delta sin nombre.



Randa Mdah, *Teatro de marionetas*, 2008.

Esa cárcel que es Gaza, la cárcel más grande del mundo, la están convirtiendo en un matadero. La palabra “franja” (de la Franja de Gaza) está empapada de sangre, como le sucedió hace sesenta y cinco años a la palabra “gueto”.

Día y noche, las Fuerzas de Defensa israelíes lanzan bombas, proyectiles, armas radioactivas GBU39 y ráfagas de ametralladora, desde tierra, mar y aire, contra una población civil de un millón y medio de personas. El número de heridos y muertos aumenta en cada comunicado de los periodistas internacionales, a quienes el gobierno israelí les ha prohibido la entrada en la Franja. Sin embargo, la cifra clave es que por cada baja israelí se producen cien palestinos. La vida de un israelí vale la de cien palestinos. Los portavoces del gobierno

israelí no dejan de repetir las implicaciones de esta suposición a fin de que parezca algo aceptable y normal. A la masacre no tardará en seguirle la pestilencia; la mayoría de las viviendas no tienen ni agua ni electricidad; en los hospitales faltan médicos, medicinas y generadores. A la masacre le precedieron el bloqueo y el asedio.

Cada vez son más los que alzan su voz a lo largo y ancho del mundo para denunciar la situación. Peor: los gobiernos de los ricos, con sus medios de comunicación globales y esas armas nucleares de las que se sienten tan orgullosos, tranquilizan al gobierno israelí y hacen la vista gorda con respecto a lo que está perpetrando su ejército.

“El llanto de un lugar entra en nuestro sueño”, escribió el poeta kurdo Bejan Matur, “el llanto de un lugar entra en nuestro sueño y se queda para siempre”.

Nada, excepto la tierra de un “país cepillado”.

Hace unos meses volví a Ramala. En un *parking* subterráneo abandonado, que un grupo de artistas visuales palestinos han ocupado como espacio de trabajo, contemplo una instalación concebida y creada por una de estas artistas, Randa Mdah. Se titula *Teatro de marionetas*.

La instalación consiste en un gran bajo relieve, de 3 x 2 m, que se alza como un muro. Y delante de este, en el suelo, hay tres esculturas.

En el bajo relieve están representadas caras, manos y espaldas sobre un armazón de alambre, poliéster, fibra de

vidrio y arcilla. Sus superficies están coloreadas: verdes oscuros, marrones, rojos. La profundidad del relieve es más o menos la misma que la de las puertas de bronce de Lorenzo Ghiberti en el baptisterio de la catedral de Florencia, y los escorzos y las perspectivas distorsionadas están tratados casi con la misma maestría. (Nunca hubiera supuesto que la artista fuera tan joven; nació en 1983.) La pared ocupada por el bajorrelieve parece esa “cuarta pared” que constituye el público cuando se lo observa desde el escenario.

En el suelo de lo que sería el escenario están las figuras de tamaño natural, dos mujeres y un hombre. Están hechas con los mismos materiales, pero en colores más desvaídos.

Una de ellas está casi pegada a lo que sería el público (el bajorrelieve), la siguiente está como a dos metros de esta, y la tercera al doble de distancia. Llevan sus ropas de diario, las que eligieron ponerse por la mañana.

Sus cuerpos están sujetos por unas cuerdas a tres trozos de madera colgados, a su vez, del techo. Son las marionetas; las maderas son las barras de mando o de control utilizadas por el titiritero ausente o invisible para accionar las marionetas.

La multitud de figuras representadas en el bajorrelieve miran a lo que tienen delante de los ojos y se retuercen las manos. Sus manos parecen bandadas de pollos. Carecen de poder. La multitud se retuerce las manos porque no puede

intervenir. Son un bajorrelieve, no tienen tres dimensiones, y por eso no pueden pasar a la escena o no pueden intervenir en el mundo real, tridimensional. Representan el silencio.

Las tres figuras tridimensionales, palpitantes, sujetas a las cuerdas del marionetista invisible han sido lanzadas al suelo de cabeza, los pies en el aire; han sido lanzadas una y otra vez hasta que se les ha abierto la cabeza. Manos, torsos y rostros están convulsos, agónicos. Una agonía que no acaba nunca. Se lo ves en los pies. Una y otra vez.

Podría pasar entre los espectadores impotentes del bajorrelieve y las víctimas tendidas en el suelo. Pero no lo hago. Esta obra tiene una fuerza peculiar, una fuerza que no había visto en otras. Ha reivindicado y hecho suyo el suelo en el que se levanta. Ha sacralizado el espacio comprendido entre los espectadores horrorizados y las víctimas agonizantes. Ha convertido el suelo de un aparcamiento en algo de un "país cepillado".

Esta obra predecía la Franja de Gaza.

Conforme a una decisión de la Autoridad palestina, la tumba de Mahmoud Darwish, en el cerro de Al Rabweh, ha sido cercada y sobre ella han construido una pirámide de vidrio. Ya no puede uno sentarse al lado. Nuestros oídos, sin embargo, siguen oyendo sus palabras, que repetimos y continuaremos repitiendo.

Tengo que trabajar en la geografía de los volcanes.

Desde la desolación a la ruína
desde los tiempos de Lot hasta Hiroshima.
Como si no hubiera vivido todavía
con un ansia que aún tengo que conocer.
Puede que el Ahora se haya alejado
y se ha acercado el ayer.
Así de la mano del Ahora camino por el dobladillo de la
historia
y evito el tiempo cíclico
con su caos de cabras alpinas.
¿Cómo puedo salvar mi mañana?
¿Con la velocidad del tiempo electrónico
o con la lentitud de mi carromato en el desierto?
Tengo trabajo hasta mi fin
como si no fuera a ver el mañana
y tengo trabajo para hoy, que no está aquí.
Así que escucho
suavemente suavemente.
El latido de hormiga de mi corazón...

Origen de los textos

Todos los escritos comprendidos en este libro ya han sido publicados en diferentes medios. En ocasiones, los artículos están compuestos de varios artículos o fragmentos sobre el mismo tema. Aunque todos los textos de este libro sean traducción de Pilar Vázquez, se indican aquí también, cuando las hay, otras versiones castellanas (mientras no se especifique lo contrario, las traducciones que aparecen en este listado son de Pilar Vázquez).

Claude Monet

Publicado bajo el título “The Eyes of Claude Monet” [1980], en *The White Bird: Writings*, Chatto & Windus, Londres, 1985 (versión castellana: “Los ojos de Claude Monet”, en *El sentido de la vista*, Alianza, Madrid, 1990); y bajo el título “The Enveloping Air: Light and Moment in Monet”, *Harper’s Magazine*, Nueva York, enero de 2011.

Vincent van Gogh

Extraído de *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos* [1984], Bloomsbury, Londres, 2005 (versión castellana: *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, Nordica, Madrid, 2017); publicado bajo el título “Vincent”, *Aftonbladet*, Estocolmo, 20 de agosto de 2000. Recogido en *The Shape of a Pocket*, Bloomsbury Press, Londres, 2002 (versión castellana: *El tamaño de una bolsa*, Taurus, Madrid, 2004); y en *Berger on Drawing*, Occasional Press, Cork, 2005 (versión castellana: “Vincent”, en *Sobre el dibujo*, Editorial Gustavo Gili,

Barcelona, 2011).

Käthe Kollwitz

Extraído de *Bento's Sketchbook*, Pantheon Books, Nueva York, 2011 (versión castellana: *El cuaderno de Bento*, Alfaguara, Madrid, 2012).

Henri Matisse

Publicado bajo el título “Henri Matisse” [1954], en *Permanent Red: Essays in Seeing*, Methuen, Londres, 1960.

Fernand Léger

Publicado bajo el título “A Modern Artist”, *Marxism Today* (parte 1 y 2), mayo de 1963. Recogido en *The Look of Things*, Penguin, Harmondsworth, 1972 (versión castellana: *La apariencia de las cosas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014).

Pablo Picasso

Publicado bajo el título “La pintura y la zona erógena” [1988], *El País*, Madrid, 8 de abril de 1988; recogido como “Erogenous Zone” en *Keeping a Rendezvous*, Granta Books, Londres, 1992 (existen dos versiones castellanas de este texto en *Cada vez que decimos adiós*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1997, traducción de Graciela Speranza; y en *Siempre bienvenidos*, Huelga y Fierro editores, Madrid, 2004, traducción de José Luis Moreno-Ruiz).

Ossip Zadkine

Publicado bajo el título “Sculptor from the Forest”, *New Society*, Londres, 7 de diciembre de 1967. Recogido como “Ossip Zadkine” en *The Look of Things*, *op. cit.* (versión castellana: *La apariencia de las cosas*, *op. cit.*).

Henry Moore

Publicado bajo el título “Pittdown Sculpture”, *New Statesman and Nation*, 48, núm. 1199, Londres, 27 de febrero de 1954; extraído de “Round London”, *New Statesman*, 56, núm. 1245, Londres, 5 de julio de 1958; y bajo el título “Infancy” [1989], en *Keeping a Rendezvous*, *op. cit.* (versiones castellanas en *Cada vez que decimos adiós*, *op. cit.*, y en *Siempre bienvenidos*, *op. cit.*).

Peter Lázsló Péri

Publicado bajo el título “Impressions of Peter Péri” en *Peter Péri, 1899-1967: Memorial Exhibition, Sculptures and Graphic Work* (catálogo de exposición), Central Library Swiss Cottage, Londres, 1968. Recogido en *The Look of Things*, *op. cit.* (versión castellana en *La apariencia de las cosas*, *op. cit.*).

Alberto Giacometti

Publicado bajo el título “Alberto Giacometti” [1966], en *The Moment of Cubism and Other Essays*, Pantheon, Nueva York, 1969 (versión castellana: “Giacometti”, en *Mirar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001).

Mark Rothko

De una correspondencia con su hija Katya Andreadakis Berger publicada en *Tages Anzeiger*, Zúrich, 1 de junio de 2001.

Robert Medley

Extraído de *Robert Medley: A Centenary Tribute*, James Hyman Fine Art, Londres, 2005.

Frida Kahlo

Publicado bajo el título “Frida Kahlo” [1998], en *The Shape of a Pocket*, *op. cit.* (versión castellana: *El tamaño de una bolsa*, *op. cit.*).

Francis Bacon

Publicado bajo el título “Francis Bacon”, *New Statesman*, Londres, 5 de enero de 1952; bajo “Francis Bacon and Walt Disney” [1972], en *About Looking*, *op. cit.* (versión castellana: “Francis Bacon y Walt Disney”, en *Mirar*, *op. cit.*); y bajo “A Master of Pitilessness?” [2004], en *Hold Everything Dear: Dispatches on Survival and Resistance*, Verso, Londres, 2008.

Renato Guttuso

Publicado bajo el título “A Social Realist Painting at the Biennale”, *The Burlington Magazine*, núm. 94, Londres, 1952; y “Guttuso: A Conversation” (conversación con Benedict Nicolson), *New Statesman*, Londres, 19 de marzo de 1955.

Jackson Pollock

Publicado en *Permanent Red*, *op. cit.*

Jackson Pollock y Lee Krasner

Publicado bajo el título “A Kind of Sharing” [1989], en *Keeping a Rendezvous*, *op. cit.* (versión castellana: “Una manera de compartir [Lee Krasner y Jackson Pollock]”, *Revista de Occidente*, núm. 133, Madrid, junio de 1992). Existen otras dos versiones castellanas en *Cada vez que decimos adiós*, *op. cit.*, y en *Siempre bienvenidos*, *op. cit.*

Abidin Dino

Publicado bajo el título “A Friend Talking (for Guzine)”, en *Photocopies*, Bloomsbury, Londres, 1996 (versión castellana: “Un amigo charlando”, en *Fotocopias*, Alfaguara, Madrid, 2000).

Nicolas de Staël

Extracto de *A Painter of Our Time*, Secker & Warburg, Londres, 1958 (versión castellana: *Un pintor de hoy*, Alfaguara, Madrid, 2002); y “The Secret Life of the Painted Sky”, *Le Monde Diplomatique*, París, junio de 2003.

Prunella Clough

Extraído de Berger, John y Michaels, Anne, *Railtracks*, Go Together Press, Londres, 2012.

Sven Blomberg

Publicado bajo el título “Room 19” [1997], en *Photocopies*, *op.*

cit. (versión castellana: "Habitación 19", en *Fotocopias*, *op. cit.*).

Friso Ten Holt

Publicado en *Permanent Red*, *op. cit.*

Peter de Francia

Publicado bajo el título "Brill and De Francia", *New Statesman and Nation*, 58, núm. 1250, Londres, 21 de junio de 1958; y bajo "News from the World", *New Statesman*, 57, núm. 1451, Londres, 24 de enero de 1959.

Francis Newton Souza

Publicado bajo el título "An Indian Painter", *New Statesman and Nation*, 49, núm. 1251, Londres, 26 de febrero de 1954.

Yvonne Barlow

Publicado bajo el título "To Dress a Wound" como texto del catálogo de una exposición hacia el año 2000. Facilitado por la familia Berger.

Ernst Neizvestny

Extraído de: Berger, John, *Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of The Artist in the USSR*, Pantheon Books, Nueva York, 1969.

Leon Kossoff

Publicado bajo el título "The Weight", *New Statesman*, 58,

núm. 1488, Londres, 19 de septiembre de 1959; y bajo el título “A Marathon Swim through Thick and Thin” (correspondencia con Leon Kossoff), *The Guardian*, Londres, 1 de junio de 1996.

Anthony Fry

Publicado bajo el título “Some Notes Played for Tony”, en *Anthony Fry* (catálogo exposición), Turnaround, Londres, 2002.

Cy Twombly

Publicado bajo el título “Post Scriptum”, en Keller, Eva y Malin, Regula (eds.), *Audible Silence: Cy Twombly at Daros*, Scalo, Zúrich, 2002.

Frank Auerbach

Publicado bajo el título “A Stick in the Dark”, *New Statesman*, 58, núm. 1498, Londres, 28 de noviembre de 1959.

Vija Celmins

Publicado bajo el título “Penelope”, *Tages Anzeiger*, Zúrich, 18 de abril de 1997. Recogido en *Keeping a Rendezvous*, op. cit. (versiones castellanas en *Cada vez que decimos adiós*, op. cit., y en *Siempre bienvenidos*, op. cit.).

Michael Quanne

Publicado bajo el título “The Cherished and the Excluded”, en *Michael Quanne: Prison Paintings*, Murray, Londres, 1985.

Maggi Hambling

Prólogo al libro: Hambling, Maggi, *Maggi and Henrietta: Drawings of Henrietta Moraes*, Bloomsbury, Londres, 2001.

Liane Birnberg

Texto para el catálogo de una exposición en Berlín en 1998.
Facilitado por la familia Berger.

Peter Kennard

Publicado bajo el título “Global Warning”, *The Guardian*, Londres, 15 de junio de 1990.

Andrés Serrano

Publicado bajo el título “Vocabulary of Ignorance”, *Le Monde/Clarín*, 27 de abril de 2011; e *Internazionale*, Roma, mayo de 2011.

Juan Muñoz

Publicado bajo el título “I Would Softly Tell My Love (January, 2002)”, en *Hold Everything Dear*, *op. cit.*

Rostia Kunovsky

Publicado bajo el título “Rostia Kunovsky: Fenêtres Lettres”, *openDemocracy*, 27 de septiembre de 2013.

Jaume Plensa

Publicado bajo el título “Une lieu pour une sculpture de Jaume Plensa”, en Bonnefoy, Françoise; Clément, Sarah y

Sauvage, Isabelle (eds.), *Jaume Plensa* (catálogo de exposición), Éditions du Jeu de Paume, París, 1997.

Martin Noël

Publicado bajo el título “Branching Out”, en Dering, Peter, *Martin Noël: Blau und andere Farben*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2003; también en *Berger on Drawing, op. cit.* (versión castellana: “Echar ramas”, en *Sobre el dibujo, op. cit.*).

Cristina Iglesias

Publicado bajo el título “Shh, This Is the Sound of Silence”, *The Observer*, Londres, 6 de abril de 2003.

Jean-Michel Basquiat

Publicado bajo el título “Seeing Through Lies. Jean-Michel Basquiat: Saboteur”, *Harper's*, Nueva York, abril de 2011.

Marisa Camino

Publicado bajo el título “Solo una cosa no hay”, *El País*, Madrid, 20 de junio 2001. Nota a una exposición celebrada en el bosque de Söhrewald, Alemania.

Christoph Hänsli

Publicado bajo el título “Mortadella”, en Hänsli, Christoph, *Mortadella*, Edition Patrick Frey, Zúrich, 2008.

Michael Broughton

Publicado bajo el título “Big Moments”, en *Michael Broughton*

(catálogo de exposición), Art Space Gallery, Londres, 2012.

Randa Mdah

Publicado bajo el título “A Place Weeping”, *The Threepenny Review*, núm. 118, Berkeley, verano de 2009.

Origen de las ilustraciones

Los números de página hacen referencia a la edición impresa.

Pág. 57: © Succession H. Matisse/VEGAP, Barcelona, 2018; pág. 61: © Fernand Léger/VEGAP, Barcelona, 2018; pág. 81: © Photography Collection, Harry Ransom Center, the University of Texas at Austin; págs. 91, 95 y 101: reproducidas con el permiso de la Henry Moore Foundation; pág. 108: © Henri Cartier Bresson/Magnum Photos/Contacto; pág. 118: © The Estate of Robert Medley, cortesía de la James Hyman Gallery, Londres; pág. 122: extraída de Ketternmann, Andrea, *Kahlo*, Taschen Verlag, Colonia, 2015; págs. 130 y 139: © The Estate of Francis Bacon. Todos los derechos reservados. DACS/VEGAP, Barcelona, 2018; págs. 145 y 150: extraídas de Renato Guttuso, *Painter of Modern Life*, Silvana Editoriale, Milán, 2015; pág. 170: © Nicolas De Staël/VEGAP, Barcelona, 2018; pág. 178: © Prunella Clough/VEGAP, Barcelona, 2018; pág. 192: © The Estate of Peter de Francia, cortesía de la James Hyman Gallery, Londres; pág. 201: © Yvonne Barlow; pág. 206: Inge Morath/Magnum Photos/Contacto; pág. 212: extraída de Juda, David, *Leon Kossoff. London Landscapes*, Annely Juda Fine Art, Londres, 2013; pág. 226: © Anthony Fry c/o Browse and Darby; pág. 234: Vija Celmins, *Cielo nocturno # 4*, 1992; óleo sobre lienzo montado sobre un panel, 78,11 × 95,89 × 3,81 cm. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. Donación de Lannan Foundation; pág. 241: Michael Quanne; pág.

247: © Maggi Hambling; pág. 254: © Peter Kennard; pág. 262: © Juan Muñoz Estate/VEGAP, Barcelona, 2018; págs. 273, 274, 275 y 276: © Rostia Kunovsky; pág. 284: Martin Noel/VEGAP, Barcelona, 2018; pág. 292: extraída de Emmerling, Leonhard, *Basquiat*, Taschen Verlag, Colonia, 2015; págs. 299 y 304: Christoph Hänsli, extraídas de Hänsli, Christoph, *Mortadella*, Edition Patrick Frey, Zúrich, 2008; pág. 311: Randa Mdah.

La Editorial ha puesto todo su empeño en contactar con aquellas personas que poseen los derechos de autor de las imágenes publicadas en este volumen, pero en algunos casos su localización no ha sido posible. Por esta razón, sugerimos a los propietarios de tales derechos que se pongan en contacto con la Editorial. Las reclamaciones justificadas se atenderán según los términos de los acuerdos habituales.